This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Richard Wagner

Das [illegible]

Richard Wagners

Carl Fr. [illegible]

Das Leben
Richard Wagners

in sechs Büchern

dargestellt

von

Carl Fr. Glasenapp.

Vierte, unveränderte Ausgabe.

Zweiter Band.

(Früher: Zweiten Bandes erste Abteilung.)

(1843—1853.)

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1905.

MUSIC - X
ML
410
.W1
G55
1911
v.2

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

STELLFELD

Vorwort

zur vierten Ausgabe.

Der Verfasser hat sich nicht dazu entschließen können, diesen Band anläßlich seines gegenwärtigen Neudruckes einer eingreifenden Durcharbeitung zu unterziehen. Der Hauptgrund für diese Unterlassung war auf alle Fälle der, daß eine solche erneute Bearbeitung gerade dem vorliegenden Bande wie auch seinem unmittelbaren Nachfolger bei weitem weniger nottat, als ihrem gemeinschaftlichen Vorgänger (Band I). Andererseits waren beide seit einiger Zeit im Buchhandel vergriffen; es mußte mir demgemäß angelegen sein, diesem unliebsamen Zustande baldmöglichst ein Ende zu machen. Schließlich hat ein Buch auch ein gewisses Anrecht darauf, sich eine Weile in eben der Gestalt zu erhalten, in welchem ihm seitens seiner Leser ein schätzbares Wohlwollen zuteil geworden ist. Auf diese Art sind denn allerdings die in der Neuausgabe des ersten Bandes (Vorwort S. XV) erwähnten kleinen ‚Wiederholungen' ebenfalls im Texte stehen geblieben; doch erblicke ich darin keineswegs einen irgendwie erheblichen Nachteil für das Ganze. Ist es mir dereinst noch vergönnt, persönlich die erwünschte Muße zu tiefergreifender Neubearbeitung zu finden, so wird sich bis dahin wohl auch noch manches Wesentlichere an biographischem Material angesammelt haben, während gegenwärtig eine zwingende Nötigung zu solchem Eingreifen noch nicht vorliegt.

Bloß in einem Punkte halte ich es für geraten, an diesem Ort eine Lücke meiner Darstellung auszufüllen. Auf Seite 55 des gegenwärtigen Bandes ist die Rede von zwei Freunden, welche dem ringenden jungen Meister im Jahre 1844 durch seinen ‚Holländer' in Berlin zugeführt wurden: einem Manne und einer Frau. Da der Meister damals die Namen beider nicht öffentlich, sondern lediglich in einem, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Zusammenhang ausgesprochen hatte, waren sie zwar den Seinigen wohlbekannt, doch hielt ich meinerseits mich nicht für berechtigt, eigenmächtig diese — jedenfalls bloß zufällige — ‚Verschleierung' aufzuheben. Der Name

der ‚Frau' begegnet zuweilen in unserer ferneren Erzählung: es ist Alwine Frommann, die nachmalige Vorleserin der Kaiserin Augusta, schon damals dem Prinzen Wilhelm und seiner Gemahlin befreundet. Den Namen des ‚Mannes' hingegen, der von jenem Zeitpunkt ab dem Meister ein ergebener Freund verblieben ist, hat erst vor wenig Jahren Ferdinand Laban in seiner ebenso geistvollen als warmempfundenen biographischen Skizze: ‚Erinnerung an Karl Werder' (‚Deutsche Rundschau' Sept. 1900) zum erstenmal in voller Ausführlichkeit mit Wagner und seinem ‚fliegenden Holländer' in Zusammenhang gebracht; und seine hierbei mitgeteilten Erinnerungen stimmen buchstäblich mit den eigenen des Meisters überein. ‚Karl Werder war es, der, als Richard Wagner nach der ersten Aufführung des ›fliegenden Holländers‹ in Berlin am 7. Januar 1844 um Mitternacht verdüstert und niedergeschlagen sein Hotel aufsuchte, diesen daselbst bereits erwartete, als ein dem Komponisten bis dahin gänzlich Unbekannter — rein durch den Drang des Herzens getrieben. Werder prophezeite in jener denkwürdigen Nacht dem Dichterkomponisten enthusiastisch eine ruhmvolle Zukunft, und erteilte durch das Überzeugende seines ganzen Wesens dem Niedergedrückten neue Schwungkraft, so daß Wagner jener Berliner Mißerfolg nichts mehr anhaben konnte.'[1] Bereits damals zählte der nachmals so berühmte Dramaturg und Ästhetiker zu den ‚Intimen' des Berliner Hofes, mit dessen Angehörigen er durch mehrere Generationen hindurch in vertrautem Umgange verblieb, so daß Kaiser Wilhelm II bei seinem Tode das ihm gewidmete einfache Grabmonument mit der vielsagenden Inschrift zieren konnte: ‚Amico Imperator'. Auch dem Herzog von Meiningen war der Verstorbene nahe befreundet; bei diesem traf ihn im Juli 1878 (im Bad Liebenstein) Hans von Bülow und erfreute sich seiner Bekanntschaft. ‚Ich hatte,' so erzählt er seiner Mutter, ‚mit dem alten, unglaublich jungen, geistsprühenden Herrn ein nicht kürzer als drei Stunden währendes Aussprechungsgespräch, das für mich den Wert eines der angenehmsten Erlebnisse neuerer Zeit besitzen wird.'

In Übereinkunft mit den Herren Verlegern hat sich der Verfasser mit der gegenwärtigen Auflage seines Buches zu einer veränderten Zählung der

---

[1] Unrichtig ist an diesem Bericht nur die Verlegung des Vorfalles, der sich am 9. Januar 1844 nach der zweiten Aufführung zugetragen hat (für Werder war es die erste gewesen), auf das Datum der ersten Berliner Holländer-Aufführung: diese war trotz der von uns geschilderten ungünstigen Verhältnisse an sich durchaus kein ‚Mißerfolg' zu nennen gewesen (S. 52 dieses Bandes); erst die übereinstimmenden angelegentlichen Bemühungen der gesamten Meyerbeerschen Preßtrabantenschaft beeinflußten das Publikum so nachhaltig, daß es zur zweiten Aufführung bedeutend kühler geworden war!

einzelnen Bände entschlossen, wonach dieselben künftig als erster, zweiter, dritter bis fünfter Band auf dem Titelblatte bezeichnet sein werden. Diesen fünften Band seinen Lesern recht bald darbieten zu können, ist sein aufrichtigster Wunsch; immerhin wird es noch einiger Geduld bedürfen, bis auch dieses Ziel erreicht ist.

Riga, im April 1905.

Vorwort

zur dritten Ausgabe.

Wider alles Wünschen und Verhoffen des Verfassers hat sich der Abschluß des vorliegenden zweiten Teiles seiner Arbeit recht weit über den ursprünglich dafür veranschlagten Termin hinausgezogen. Über die fortwirkenden Ursachen dieser, von ihm selbst am meisten beklagten Verzögerung hat er sich im Vorworte des ersten Bandes zur Genüge ausgesprochen, um sich darüber nicht erst noch an dieser Stelle zu wiederholen. Immerhin erachtet er es für angemessen, zu einem Zeitpunkt, für welchen er damals die Vollendung seines *ganzen Werkes* in das Auge gefaßt, dem teilnehmenden Leser mindestens eine Fortsetzung des begonnenen nicht vorzuenthalten. So läßt er denn das gegenwärtige dritte Buch für sich allein an die Öffentlichkeit treten: steht es doch ohnehin nach Inhalt und Umfang hinreichend auf eigenen Füßen, um bis auf weiteres das Interesse zu erwecken und zu befriedigen. Überraschen dürfte den geneigten Leser die unvorhergesehene Ausführlichkeit in der Behandlung des darin verarbeiteten geschichtlichen Stoffes. Sie lag nicht so sehr in einem absichtlich veränderten Plane des Autors begründet, als sie vielmehr durch den Gegenstand selbst hervorgerufen wurde: von ihm, als dem einzig maßgebenden, mußte er am Ende auch für den äußeren Umfang seiner Arbeit das Gesetz sich vorschreiben lassen. Handelt es sich doch in dem vorliegenden Werke um den ersten Versuch einer relativ *vollständigen* und zugleich, dem vorhandenen Material gemäß, *kritischen Biographie* Richard Wagners. Wir zweifeln nicht, daß nach dieser ersten Durchpflügung des weiten Gebietes es künftig leichter sein wird, den Gegenstand in gedrängterer Fassung zu behandeln. Einstweilen galt es vielfach,

um den Leser zu selbständigem Urteil anzuleiten, bei gewissen Angaben nicht bloß die Quelle namhaft zu machen, sondern sich zu seiner Orientierung sogleich auch mit ihrer bestimmten Färbung und Auffassung auseinanderzusetzen; vor allem aber die lebendige Gestalt des schaffenden und reformatorischen Künstlers ihres geschichtlichen Hintergrundes nicht zu berauben. Einige vorkommende Unausgeglichenheiten und wirkliche Breiten, überflüssige Fußnoten u. dgl. sind den gewiß unerhörten beständigen Störungen und Unterbrechungen zuzuschreiben, unter denen die Arbeit entstand. Sie können Niemandem unerwünschter und lästiger sein, als dem Verfasser selbst, der nun sein Werk auf lange hinaus damit ausgestattet sieht; durch sie ist jedoch der Umfang des Werkes in keiner Weise veranlaßt, da durch ihre Streichung, so sehr sie dem Buche zum Vorteil gereichen müßte, es doch höchstens um einen halben Druckbogen erleichtert werden würde. Aber man kritisiert ja gern; sie sind daher meinen geschätzten Rezensenten gewidmet. Ich würde vorschlagen, das Glasenappsche Buch in seiner neuen Bearbeitung schon wegen dieses seines enormen Umfanges kurzweg als unmöglich zu bezeichnen.

Hingegen lag es nicht minder in der Natur des Gegenstandes bedingt, in einem Werke, dem allein schon das rein Tatsächliche in seinen mannigfachen Verkettungen und Verflechtungen eine Überfülle von Stoff bietet, die eingehende Analyse der künstlerischen Schöpfungen, sowie andererseits der theoretischen Schriften des Meisters beiseite zu lassen. Von der Absicht eines solchen, wie der heutige literarische Modeausdruck lautet, ‚vollständigen Wagner-Werkes' sich fernzuhalten, hat dem Verfasser keine Überwindung gekostet. Die Versuchung dazu trat selbst aus gewissen verlockenden kritischen Stimmen in keiner Weise an ihn heran, da er sich in dem bloßen Leben des Künstlers, beziehungsweise in dessen schmucklos wahrhaftiger, durch kein subjektives Vorurteil gefärbter und keine persönlichen Rücksichten bestochener Darstellung, eine ganz andere, ihn hinreichend beschäftigende Aufgabe zuerteilt sah.

Die Überschrift des gegenwärtigen dritten Buches ward mit Bedacht gewählt, um die zehnjährige Epoche im Leben Richard Wagners, mit der wir es hier zu tun haben, nach einer wesentlichen Seite zu charakterisieren: der geistigen Grundanschauung, aus welcher ihm schließlich auch der Mut zu einer so überschwänglichen künstlerischen Unternehmung, wie der Nibelungentrilogie, erwachsen konnte. So lange Wagner aus den vorhandenen, allerdings unwillkürlich nach seiner eigenen überragenden, tatkräftigen Natur gedeuteten, geschichtlichen Anzeichen auf eine große Umwälzung und innere Erneuerung der deutschen und europäischen Verhältnisse hoffen konnte, hat er

den Geist der Bewegung von seinem künstlerisch-menschlichen Standpunkte aus anfeuernd, belebend, zielbewußt zu beeinflussen gesucht: auf den Aufbau und Ausbau einer menschlich-nationalen Kultur war dabei sein Augenmerk gerichtet, und der umfassendste, dem deutschen Geiste entsprechendste Aufbau wäre ihm dann doch nur die Grundlage für sein künstlerisches Werk — als Blüte- und Höhepunkt einer lebensvollen deutschen Kultur — gewesen. Weit über die episodische Dresdener Katastrophe hinaus hat er den Glauben an einen solchen Umschwung festgehalten: an eine Aufführung seines ‚Ringes' wollte er erst nach der ‚Revolution' denken, erst diese sollte ihm die Künstler und die Zuhörer zuführen; mit seinem Werke wollte er ‚den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen geben'. Die eine Erfahrung davon, daß diese Hoffnung sich nicht erfüllte, das ebenso Lärmende als Erfolglose der angekündigten Erhebung belehrte ihn hinreichend über den Wert seiner Zeitgenossenschaft, und zeigte ihm vor allem, wie wenig in dieser ‚französisch-jüdisch-deutschen' Bewegung das eigentlich produktive deutsche Element zur Geltung gelangt war. Der Begriff der ‚Revolution' ist nichtsdestoweniger die erste, für immer entscheidende, Form der bewußten Lossagung Richard Wagners von der umgebenden Kunstwelt; er mußte deshalb in der Bezeichnung dieses Lebensabschnittes mit enthalten sein. Sie hätte, um zugleich dem Ausgangspunkte gerecht zu werden, auch vollständiger lauten können: ‚Von der Reform zur Revolution'. Denn nicht einen Schritt hat der Künstler unversucht gelassen, um an das Bestehende anzuknüpfen, sein Ziel auf friedlichem, organisatorischem Wege zu erreichen. Auch davon, wie von den ihm entgegentretenden Hindernissen, legt unsere Darstellung seiner Lebensschicksale Zeugnis ab.

Eine politische Volkserhebung ward schließlich der Anlaß, ihn mitten in diesem Ringen gewaltsam dem zerstörenden Zwange der Halbheit zu entziehen. Die Überschätzung dieses rein episodischen Vorganges, der in seinem Leben gar keine weitere Rolle spielt, als daß er ihn unverhofft von einem gänzlich versumpften Boden losriß, die Aufbauschung dieser Episode zu einem besonderen Ereignis in Wagners Leben, der Starrsinn der politischen Gewalthaber, der — nicht ohne Beimischung kleinlicher Rachsucht — daraus den Anlaß nahm, dem deutschen Künstler die Entsagungen einer dreizehnjährigen Verbannung aus seinem deutschen Vaterlande aufzuerlegen, haben von jeher dazu beigetragen, in seinen persönlichen Beziehungen dazu nach allerlei sorgsam ausgehüteten, diskret verschwiegenen Geheimnissen zu forschen. Die bornierte Befangenheit in der politischen Formel hat den Künstler, der un-

mittelbar darauf seinen weitatmigen Aufruf: ‚Die Kunst und die Revolution' erließ, mit aller Gewalt zum politischen Revolutionär, zum hervorragend aktiven Teilnehmer, ja verantwortlichen Führer jener Erhebung abstempeln wollen, und bis zum heutigen Tage kehrt dieses blöde Mißverständnis in allen erdenklichen Variationen und Auffassungen wieder. Bald soll Wagner selbst seinen tätigen Anteil an der Dresdener Aktion in späteren Jahren verleugnet, bald sollen seine überlebenden Angehörigen — aus unerforschlichen Gründen — ein Interesse an einer ähnlichen Geschichtsfälschung haben. Bald wieder soll die Behauptung, Wagner sei ein bloß ‚theoretischer' Anhänger der Revolution gewesen, durch eine Gruppe von eigensinnigen Schriftstellern aus reinem Wohlgefallen daran willkürlich zum Dogma erhoben sein. Man kann dies noch alle Tage in jedem Zeitungsblatte lesen. Sich über diesen Punkt in Streit und Auseinandersetzungen einzulassen, haben auch die Einsichtsvollsten unter den Kennern und Freunden des Meisters nie ganz vermeiden können, aus dem verzeihlich menschlichen Irrtum, der dem Gegner, da er sich selbst in Begriffen und Worten kundgibt, nun auch eine, wenn nicht auf innerer Anschauung, so doch auf Begriffen beruhende, mithin Begriffen akzessible und durch Begriffe zu berichtigende Vorstellung zumutet. Das hat sich nun bisher noch immer als vergeblich erwiesen!

Ein Beispiel für viele. In seinen kürzlich bekannt gegebenen Briefen erregt sich der junge Bülow in den Maitagen 1849, fern von dem Schauplatz der Dresdener Kämpfe in Leipzig weilend, mit vollem Recht bei dem Gedanken an eine Lebensgefahr des Meisters. ‚Wenn nur nicht Wagner erschossen ist!' ruft er in einem Brief an seine Mutter. ‚Ich kann nicht ohne die heftigsten Tränen daran denken; er steht, glaube ich, im 4. Bataillon der Kommunalgarde und er versäumt seine Pflicht nicht, auch wenn diese zum Tode ruft!' Hierzu bemerkt ein, sonst in allem Ernste geist- und kenntnisvoller, Musikschriftsteller wörtlich: ‚Wie man einem Gewährsmann(!!) wie H. v. Bülow gegenüber, noch weiter das (oben näher bezeichnete) Dogma verteidigen wird, bleibe jener Partei(!) überlassen, die geflissentlich Wagner in ihrem, nicht in seinem Lichte leuchten lassen will. Ich liebe Wagner, so wie er war . . . und jeden Versuch, an der historischen Richtigkeit des Bildes, das uns (durch wen?!) von Wagner überkommen ist, durch Vertuschen und Übermalen zu ändern, halte ich für eine grobe geschichtliche Fälschung.' Gemach, mein werter Herr! Ehe Sie, unter Berufung auf das Einmaleins (Übermalung = Fälschung), vorgeben, Wagner zu lieben so wie er war, wäre es da nicht lohnend, sich zuvor davon klar zu überzeugen, oder aber, von der Wirklichkeit absehend, gerade heraus zu er-

klären, daß Sie für Ihre Person Ihre Liebe zu Wagner davon abhängig machen, daß er als Kommunalgardist im 4. Bataillon, die Muskete schulternd, auf den Dresdener Barrikaden gestanden habe? Mit demselben Recht könnten Sie Bülow als ‚Gewährsmann' dafür anführen, daß der Meister während des Dresdener Aufstandes offizieller ‚Schriftführer der provisorischen Regierung' gewesen sei oder vom Balkon des Dresdener Rathauses eine hinreißende Ansprache an das Volk gehalten habe; denn auch diese damals die Luft durchschwirrenden Gerüchte, ersteres durch J. Rietz am Konservatorium kolportiert, klingen in eben denselben Briefen des jungen Künstlers wieder. Zu der hiermit aufs Neue beschworenen geschichtfälschenden Gruppe oder Partei(!) gehören jedenfalls die nachweislich besten Kenner von Wagners Wesen und Werken; auf alle Fälle auch der Herr Dr. Dinger, der in seinem Buche über ‚Richard Wagners geistige Entwickelung' mit ‚aktenmäßiger' Exaktheit konstatiert, es fehle den nachweisbaren Handlungen Wagners während jener erregten Maitage an dem entscheidenden verbindenden Grundzug, es handle sich dabei nur um zerstreute Momente, die, mosaikartig aneinandergereiht, dennoch nicht das Gesamtbild einer aktiven Beteiligung an jenen Vorgängen ergäben.[1] Bleibt demnach für den Musketen-Wagner und Barrikadenstreiter, nächst dem Phantasiebilde des jungen Bülow, nur ein ‚Gewährsmann' übrig, mit dem es nachgerade nicht mehr als sehr ehrenvoll gelten kann, Hand in Hand zu gehen. Der neunzehnjährige Bülow ist in seinen praktisch-politischen Ansichten wenigstens konsequent; was er — nach seiner Auffassung der Dinge — dem Meister zumutet, würde er an Ort und Stelle selbst getan haben. ‚Der Einzelne, selbst der bedeutendste, größte Mann', sagt er in denselben Maibriefen, ‚darf sich nicht so hoch schätzen, daß er zu gut für Kanonenfutter sei; wenn nun Jeder also denken wollte! Wo wäre dann ein Schimmer von Aufopferung!' Man vergegenwärtige sich doch nur für einen Augenblick den Schöpfer des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin', mit seinem ‚Siegfried' im Kopfe und im Herzen, eine ganze noch unerschaffene Welt in seinem Innern, sich aus ‚Aufopferung' für die Frankfurter Verfassung (oder ein beliebiges, endliches und unzulängliches politisches Ideal!) als ‚Kanonenfutter' darbietend!

Auf welche Weise der Künstler, schöpferisches Leben in allen Nerven und Fasern seines Wesens, und durch erstarrte und verknöcherte Institutionen in jeder Bewegung, in seinem besten und größten Wollen gehemmt, einzig seine

[1] Ich kann nicht wörtlich zitieren, da mir das Dingersche Buch augenblicklich nicht zur Hand ist; aber der Sinn der Worte ist treu wiedergegeben.

Kunst im Auge, Schritt für Schritt bis zu dem Punkte gedrängt wurde, wo er die Notwendigkeit einer hereinbrechenden, durchgreifenden Revolution ‚vollkommen zu erkennen imstande war', — das ist nun aber für die uns beschäftigende Periode im Leben Wagners das besondere Thema des Biographen und Historikers. Hat er sich in dieser Erkenntnis geirrt? War die von ihm vorausgesehene Revolution darum minder notwendig, weil sie in wesentlich anderer Gestalt als allmählicher Umbildungsprozeß sich vollzogen hat und noch ferner vollzieht? Die eingehende Darlegung jener Verhältnisse, nebst allen damit verbundenen nachweisbaren Tatsachen, bildet einen wesentlichen Bestandteil unseres dritten Buches; und auch hier ist an ausführlicher Schilderung des geschichtlichen Hintergrundes nichts gespart worden. Ist es doch charakteristisch, daß gerade die faktische Dresdener Katastrophe mit seinen Zielen, ja mit seiner Vorstellung von einer allgemein menschlichen Sozialrevolution so äußerst wenig gemein hatte, daß nur ein menschlich-persönliches Interesse ihn in teilnehmender Beobachtung bis zum letzten Moment an den Schauplatz dieser Kämpfe fesseln konnte. Die Dresdener Maierhebung hatte den ausgesprochenen Zweck, die Regierung zur Annahme der Frankfurter Märzverfassung zu zwingen, beziehungsweise die Auflösung des Landtages rückgängig zu machen, der die zur Annahme jener Verfassung erforderliche Majorität vereinigte. Die Auflösungsmaßregel war ein Geschoß des Herrn von Beust (der einige Monate zuvor seine unheilvolle staatsmännische Tätigkeit in Sachsen begonnen hatte) gegen die Majorität des Märzministeriums; auch das Blutbad in den Straßen der Residenz war eingeständlich das absichtlich herbeigeführte Werk seiner Staatskunst, womit er die Reformpartei zu schwächen hoffte.[1] Nun konnte wohl in späteren Jahren ein größerer Staatsmann, der Wiederhersteller deutscher Einheit, eben jene, damals bestrittene Verfassung als vollkommen geeignet für ein geeinigtes Vaterland erklären, — was in aller Welt ging aber den Dichter des ‚Siegfried', den Denker des ‚Kunstwerkes der Zukunft' der noch so gesinnungstüchtige sächsische Landtag, was die Paragraphen einer solchen ‚Verfassung' an? ‚Wie nutzlos würde eine Verfassung dem jetzigen Zustande Deutschlands

[1] Man vergleiche dazu den Aufsatz des erfahrenen und kenntnisreichen Dr. Gustav Schönaich: ‚Richard Wagner und der Maiaufstand in Dresden 1849' in der vortrefflich redigierten Wiener ‚Neuen Musikalischen Presse' IV. Jahrgang 1895, Nr. 50, S. 2—4. Er schließt seine sehr lesenswerten Ausführungen mit den vielsagenden Worten: ‚Der Sinn, in dem sich Wagner der Bewegung des Jahres 1849 anschloß, weist auf eine Zukunft hin, die kommen wird, wenn auch der heutige Zustand ihres Werdeprozesses ihre Gestalt noch nicht erkennen läßt.'

gegenüber sein!' hatte er noch kurz zuvor aus voller Überzeugung ausgerufen. Wäre für ihn, wie für die politischen Revolutionäre jener Tage, die Verfassungsfrage oder die ‚Republik' das Höchste gewesen, hätte die heilige Sache der Kunst für ihn mit der mißglückten speziellen politischen Erhebung im Königreich Sachsen in tieferem Zusammenhang gestanden, so hätte er wahrlich keine Ursache gehabt, seine Stimme nach erfolgter Niederwerfung jener Bestrebungen noch nachträglich und nun erst recht zu erheben, wie er es in seinen Züricher Schriften tat. Das Fehlerhafte der Auffassung liegt eben darin, daß man zum Verständnis seines Wollens nicht seine eigenen offenen Erklärungen heranzieht, sondern auf den dunklen Umwegen des Dresdener Aktenklatsches (oder anderweitig aufgewärmter Gerüchte) zu erspüren sucht, was dort nirgends geschrieben steht und was hingegen der Künstler selbst laut und vernehmlich in jenen Schriften verkündet.

Was etwa Greifbares über Wagners persönliches Verhalten während der Dresdener Katastrophe aus den Kgl. Sächsischen Gerichtsakten gewonnen werden kann, hat Dr. Dinger in seinem Buche vorläufig mit erschöpfender, nicht selten sogar über das Ziel hinausschießender Vollständigkeit reproduziert und sich damit unzweifelhaft ein Verdienst erworben, für das ihm gerade der Biograph dankbar zu sein hat. Beklagenswert bleibt an dem sonst reichhaltigen Buche die gänzliche Abwesenheit einer freimütigen Erfassung seines Gegenstandes; bei aller Leichtfertigkeit des Urteils liegt ein dumpfer akademischer Druck auf dem seltsamen Buche dieses jungen Gelehrten; vor lauter Seitenblicken, Um- und Abwegen bringt er es nicht zu einem einzigen offenen Blick in das Herz seines Gegenstandes, in die wahrhafte Natur des von ihm geschilderten Künstlers, und scheint im eifrigen Nachbeten der landläufigsten politischen und akademischen Zeitansichten in jeder Zeile nur an die Zufriedenheit seiner Professoren zu denken, denen er die äußeren Allüren einer, leider nicht mit Glück von ihm in Anwendung gebrachten, wissenschaftlichen ‚Kritik' verdankt. Mit solcher äußerlich angelernter Pseudokritik, die sich seltsamerweise gerade dahin niemals richtet, wo sie wirklich am Platze wäre, erweist sich ein solcher Autor bei allem anerkennungswürdigen Ehrgeiz, der Vorbote einer künftigen ‚Wagner-Forschung' zu sein, mit all seinem Fleiß doch als ein sehr verspäteter Nachzügler überwundener Anschauungen.[1] Nirgend tritt

[1] Wirklich ist es, als hätten alle aufgesammelten Residuen des Dresdener Personalklatsches nur auf eine solche Gelegenheit gewartet, um durch diesen Kanal als schätzbares ‚biographisches Material' widerstandslos an eine verwunderte Öffentlichkeit zu gelangen. Besonders gilt dies von den mancherlei Feminismen in und unter dem Texte, die man bis dahin nur etwa unter dem Striche des ‚Dresdener Tageblattes' für möglich gehalten hatte.

in seinen künstlichen Periodisierungen der einheitlich kraftvolle Gedanke Wagners deutlich zutage; überall wird er — auch bei wörtlichen Zitaten — durch die Zwischenreden banaler Allerweltsweisheit in tausend Splitter zerbrochen. Nichts konnte die Sterilität dieser Art von ‚Forschung' heller ans Licht setzen, als der Kontrast des kürzlich erschienenen, recht aus dem Ganzen und Vollen geschöpften großen Wagnerwerkes von Houston S. Chamberlain. Durch und durch klar und scharf konzipiert und ausgeführt, das Produkt eines selbständigen und unabhängigen Geistes, erweist es wiederum über jeden Zweifel, daß eine adäquate Erfassung des Großen im tiefsten Grunde doch immer nur in der unbezwingbaren Freiheit der Persönlichkeit wurzelt. Wer diese nach irgend einer Richtung hin preisgegeben oder sie niemals besessen hat, sollte sich an alles Andere eher, als — durch einen gewissen jugendlichen Enthusiasmus dazu verführt — an den unglücklichen Versuch einer Darstellung des Genius in seiner ‚geistigen Entwickelung' machen. — Dagegen ist nun das zuletzterwähnte freie und große, in jeder Hinsicht vornehme Werk ein ermutigendes Beispiel dafür, daß es inmitten jener beschämenden Sterilität der spezifisch deutschen ‚Wagner-Literatur' doch noch möglich ist, eine weit umfassende wissenschaftliche Bildung mit echt künstlerischem Gestaltungsvermögen gepaart zu finden. Es war für den Verfasser ein wahrhaft erhebendes Gefühl, zwischen dem Erscheinen seines ersten und zweiten Bandes, also in den ersten verzögerten Anfängen seiner Arbeit, einen so verheißungsvollen Schritt geschehen, jenem seichten Akademismus gegenüber eine männliche Künstlernatur an der immer noch offenen Aufgabe ihre Kraft messen zu sehen. Chamberlain ist bekanntlich, nach mehrfachen sehr beachtenswerten und allgemein beachteten rein ästhetischen Arbeiten über das Kunstwerk Wagners, in französischer wie in deutscher Sprache, in dem ersten Teil seines Buches erst spät auf das rein biographische Gebiet übergetreten; bewunderungswürdig bleibt dabei neben aller Schärfe und Klarheit seiner Auffassung seine ungemein sichere Beherrschung des Tatsächlichen, die makellose Präzision und Exaktheit der von ihm angeführten Daten. Man empfindet es als unbedingt rühmlich und ehrenvoll, einen solchen Mitstrebenden nach dem gleichen Ziele zu haben. Chamberlains Buch erschien in der Weise gleichzeitig mit dem vorliegenden Bande, daß dessen erste Hälfte bereits gedruckt war, als dem Verfasser durch private Mitteilung die ersten Druckbogen des Chamberlainschen Buches zugingen, auf die zweite Hälfte ist es, wie man sich an mehreren Orten überzeugen wird, nicht ohne direkte Einwirkung geblieben. Der Unterschied beider Arbeiten — ich habe hier lediglich den ersten, biographischen Teil im Sinne — läßt sich dahin zusammenfassen, daß Chamberlain das

Bild des Künstlers nach seinem eigenen Ausspruch von innen aus zur Darstellung gebracht hat, während ich mich bescheide, es von außen zu erfassen; es überwiegen demnach in seiner Darstellung die Selbstzeugnisse Wagners in seinen Schriften und Briefen, während ich, bei ergiebigster Benutzung dieses unentbehrlichsten Mittels für die Erkenntnis, nach bestem Vermögen versucht habe, die Zeugnisse Anderer über ihn, nach sorgfältig kritischer Prüfung im Einzelnen und im Ganzen, mit einiger Vollständigkeit zusammenhängend zur Kenntnis zu bringen. Wie weit ich hierin gegangen bin, beweist das ausführliche Zitat aus Hanslick auf S. 166/67, das ich, aufrichtig gesagt, schon wieder aus dem Kontexte herauswünschte, dem es durch seine Inhaltslosigkeit nicht eben zur Zierde gereicht, — offenbar dürfte es manchem Leser ebenso gehen. Bedauerlich war es mir, die Bülowschen Briefe nicht schon während der Entstehung dieses zweiten Teiles meiner Arbeit, sondern erst gegen den Schluß desselben und im Anhange benutzen zu können.

Eine fernere erfreuliche Tatsache zwischen dem Erscheinen des vorliegenden Teiles und seines Vorläufers ist die im Vorworte dieses letzteren auch von unserer Seite her befürwortete definitive Zurückziehung des Prägerschen Buches aus dem Buchhandel, so daß es hinfort nicht mehr (wie noch bis zur Seite 61 dieses gegenwärtigen Bandes) als existierend zu betrachten ist.[1] Gar seltsam hat es uns berührt, die Benützung einiger nicht erfundener, eben nur an dieser Stelle überlieferter Züge (in unserem ersten Bande) uns zum Vorwurf gemacht oder — von anderer Seite her — als moralische Deckung jenes Buches und Beleg dafür angeführt zu sehen, daß doch Etwas daran sein müsse. Der jedenfalls nicht sehr helle Kopf, aus welchem die letztere Kombination hervorging, hat offenbar die angeführte Stelle jenes unseres Vorwortes (S. IX) nicht in Betracht gezogen. Die dort erwähnten Züge werden fortleben, auch wenn die letzte Erinnerung an ihre Herkunft ausgelöscht sein wird, und ich glaube mir demnach, da nur ich (nebst wenigen anderen Wohlunterrichteten) mich dazu ermächtigt fühlen konnte, durch ihre Überführung in einen ihrer würdigeren Zusammenhang ein besonderes Ver-

[1] Es geschah nach bereits erfolgter stillschweigender Zurückziehung, daß die Verlagsbuchhandlung von Breitkopf und Härtel, in Anlaß eines ohnmächtigen Rehabilitierungsversuches, am 29. März 1895 die folgenden Zeilen an Herrn H. S. Chamberlain richtete: ‚Wir ermächtigen Sie zu der Erklärung, daß wir Prägers Werk im Sommer 1894 aus dem Buchhandel zurückgezogen haben, sobald uns die Unwahrhaftigkeit dieser Veröffentlichung erwiesen worden war. Wir sind Ihnen dankbar gewesen, daß Sie uns seinerzeit den Sachverhalt nachgewiesen haben, denn selbstverständlich wollen wir in unserem Verlage kein Werk dulden, das die Wahrheit entstellt.‘

dienſt erworben zu haben, — was ſich z. B. mit dem eben erwähnten Zitate aus Hanslick ganz anders verhält, ſelbſt wenn dieſer Schriftſteller noch in letzter Stunde zur nachträglichen Zurückziehung jeder von ihm geſchriebenen Zeile freiwillig ſich entſchließen ſollte. Hingegen empfehle ich meinen geſchätzten Herren Rezenſenten, die in dieſen ſelben vorliegenden Band noch eingeſchlichenen, an ſich überflüſſigen, nunmehr vollends ſinn- und zwecklos gewordenen, mithin ganz unverzeihlichen Prägeriana in den Anmerkungen auf S. 11 und 61 aufs Korn zu nehmen; auf dieſe vornehmlich bezieht ſich der im Eingange dieſes Vorwortes ausgeſprochene fromme Wunſch, durch welchen der Autor in einen ſonderbaren Widerſpruch zu ſeiner eigenen Arbeit tritt.

Nun, nur der künſtleriſche Genius ſchafft Vollendetes; dem Werke der Wiſſenſchaft, der ‚ſuchenden, forſchenden, daher willkürlichen und irrenden‘ (‚Kunſtwerk der Zukunft‘, I, 2) wird ſtets der ‚Erdenreſt‘ anhaften, der ihm das erreichte Ziel alsbald wieder nur als Anfang erſcheinen läßt, und ſo zu immer erneuter Umgeſtaltung und Läuterung treibt. Vor zwanzig Jahren, gleichzeitig mit der erſten grundlegenden Feſtſpielaufführung des ‚Ringes des Nibelungen‘, trat dieſes Buch in ſeiner früheſten, mannigfach unvollkommenen Geſtalt zuerſt an das Tageslicht. Ein ungemeines Geſchick hat es dem Werke des Meiſters gegönnt, auch über die Grenze ſeines eigenen perſönlichen Daſeins hinaus in dem ſeither verfloſſenen Jahrzehnt, allen äußeren Anfechtungen zum Trotz, als dauernde Inſtitution zu vollem wirkendem Leben zu gelangen. Nach zwanzigjährigem Schlummer wird nun auch der ‚Ring‘, der einſt die Bayreuther Feſtſpiele eröffnete, zu neuer, tönender und ſichtbarer ſzeniſcher Geſtaltung erwachen. Wer fühlte nicht, angeſichts eines ſolchen Momentes, ſein Herz höher ſchlagen! Die Feier einer ſolchen Wiederauferſtehung iſt wohl geeignet, über alle literariſchen Unzulänglichkeiten zu erheben. Heil den wirkenden Kräften, die auf den Karfreitagmorgen des Weihefeſtſpieles nun auch dieſen Oſtertag deutſcher Kunſt ermöglicht und herbeigeführt haben!

Riga, im Juni 1896.

Inhalt.

Drittes Buch: Der Revolutionär (1843—53).

Seite

I. Dresdener Verhältnisse und Personen. Eintritt ins Amt. Reformpläne für das Dresdener Theater. König Friedrich August II. Generaldirektor Freiherr von Lüttichau. Frau von Lütttichau. Gottlieb Reißiger. August Röckel. Die Schröder-Devrient. Die ‚Sarazenin' für die Schröder-Devrient entworfen. Hector Berlioz in Dresden. Glucks ‚Armida' unter Wagners Leitung. Konflikt mit Lipinsky anläßlich der ‚Euryanthe'. Mendelssohns ‚Paulus' im Palmsonntags-Konzert. Dessen Unempfindlichkeit gegen das falsche Tempo der 8. Symphonie. Seine Eifersucht auf Wagner. ‚Gebe doch Gott, daß Mendelssohn eine tüchtige Oper herausbrächte!' Lokalkritik. Wagner werden ‚französische Tempi' zugeschrieben. Dresdener Männergesangverein. Enthüllung des Monumentes für Friedrich August I. ‚Das Liebesmahl der Apostel.' ‚Nichts mehr von Paris!' 3

II. Auswärtige Aufführungen. Meyerbeer und Spohr. Der ‚fliegende Holländer' in Kassel und Riga. Hoffnung auf eine ‚deutsche Originaloper'. Anmeldungen auswärtiger Theater für den ‚Rienzi' und ‚Holländer'. Von Teplitz aus Besuch bei Kittl in Prag. Der hoffnungsvollste Abschnitt der Dresdener Epoche. Beteiligung an den Direktionsgeschäften. Dr. Anton Pusinelli. Gustav Kietz als regelmäßiger Tischgast. Verzögerung der Prager Aufführung des ‚fliegenden Holländers'. Gegenströmung von Leipzig aus. Schutzmaßregeln gegen das Eindringen von Wagners Werken. Allgemeines Verhalten der literarischen Öffentlichkeit. Berliner Aufführung des ‚fliegenden Holländers'. Rellstab und die Berliner Kritik. Karl Gaillard. Günstige Haltung des Publikums. Weitere Berliner Erfolge durch geheimnisvolle höhere Mächte abgeschnitten. Herausgabe der Werke auf eigene Kosten. Zu der Leipziger eine Berliner Gegenströmung. Hamburger ‚Rienzi'-Aufführung. Rückkehr aus Hamburg 34

III. Komposition des Tannhäuser. Grundstimmung des ‚Tannhäuser': die hohe Tragik der Entsagung. Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren Elemente. ‚Herr Kapellmeister Wagner und Mozart.' Bestätigungen von Wagners Wiedergabe Weberscher Musik. Komplott-Anekdote. Johanna Wagner. Die Faust-Ouvertüre in einem Dresdener Armenkonzert. ‚Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten.' Auf Fischers Weinberg. Arbeit am ‚Tannhäuser'. Meyerbeer wohnt der 20. Aufführung des ‚Rienzi' bei. Besuch Gaillards. Einladung an Spontini zur Aufführung seiner ‚Vesta-

Seite

lin'. Spontini in Dresden. Trauerfeierlichkeiten bei der Überführung von Webers Asche. Instrumentation des ‚Tannhäuser'. Marschners ‚Adolf von Nassau' und Hillers ‚Traum in der Christnacht'. Vollendung des ‚Tannhäuser'. Versendung der Partitur. Abneigung gegen vorherige journalistische Besprechung 66

IV. Aufführung des ‚Tannhäuser'. O. Claudius ‚Gang nach dem Eisenhammer'. Nach Marienbad. Erster Entwurf der ‚Meistersinger' und des ‚Lohengrin'. Marienbader Begegnungen. Proben zum ‚Tannhäuser'. Unzulänglichkeit Tichatscheks für die Hauptrolle. Sonstige Besetzung der Partien. Szenische Vorbereitungen. Die erste Aufführung des ‚Tannhäuser'. Enttäuschung des Publikums durch die Aufführung. Bedrückendes Gefühl völliger Einsamkeit. Strich im Adagio des 2. Finales. ‚Tannhäuser' auf dem Punkte zu fallen. Weitere Aufführungen. Ferdinand Hiller. Hillers ‚Konradin' und Schumanns ‚Genoveva'. Schumann und Mendelssohn. Dresdens bildende Künstler. Der ‚Engelklub'. Gottfried Semper. Vorlesung des ‚Lohengrin im Engelklub. Dr. Francks Kritik der ‚Lohengrin'-Dichtung. Kurzer Aufenthalt in Berlin. Die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre im Leipziger Gewandhaus 94

V. Die neunte Symphonie. Das alljährliche Palmsonntags-Konzert im großen Opernhause. Frühere Schicksale der IX. Symphonie in Dresden. Allgemeine Opposition gegen ihre Wahl. Besiegung der wichtigsten äußeren Hindernisse. Programm zur IX. Symphonie. Enthusiastische Ergüsse im ‚Dresdener Anzeiger'. Opposition der Kapelle während der Proben. Sorge für die Deutlichkeit der Ausführung. Schwierigkeiten im Vortrag der Chöre. Umbau des Lokales. Generalprobe. Die Aufführung und ihre Wirkungen. Einwirkung auf die jüngere Generation. Hans von Bülow. Erhebender Gesamteindruck des Unternehmens 127

VI. Reformversuche. Öde Perioden im Dienst: ‚Höllenqualen des Dante'. Krisis im Verlagsgeschäft. Dresdener Gerüchte darüber. Vorschuß von seiten des Theaters. Unmöglichkeit den ‚Holländer' in Dresden zu rehabilitieren. Reorganisations-Entwurf: ‚die Kgl. Kapelle betreffend'. Ideelle und praktische Bedeutung dieses Entwurfes. Verschleppung der Angelegenheit. ‚Der Kampf mit der machtvollen Dummheit und dem gebietenden Unverstand'. Wiederholte Reisen nach Leipzig. Todesahnungen. Sommeraufenthalt in Groß-Graupe. Studien des deutschen Altertums. Inniger Umgang mit der Natur. In Leipzig Rendezvous mit Spohr. Entwurf der ‚Lohengrin'-Musik. Eintritt Karl Bancks in die Dresdener Kritik. Reißigers ‚Schiffbruch der Medusa'. Eintretende Popularität des ‚Tannhäuser'. Ein Bericht Hanslicks über Schumann und Wagner. Beginn der Komposition des ‚Lohengrin' mit dem dritten Akte. Schwärmerisch-sehnsüchtige Stimmung. Rivalität zwischen Gutzkow und Laube. Laube-Feier in Wagners Hause. Hoffnung auf eine Revolution und ein ‚neues Deutschland'. Hillers Mittwochsabende. Berthold Auerbach. Hillers Klavierspiel. Brief an den jungen Hanslick: ‚Was mich um eine Welt von Ihnen trennt, ist Ihre Hochschätzung Meyerbeers' 144

VII. Lohengrin. Glucks ‚Iphigenie in Aulis'. Textliche und musikalische Bearbeitung. Änderung der Schluß-Szene. Anonyme Verdächtigungen der Wahl des Gluckschen Werkes. Erste Dresdener Aufführung der ‚Iphigenie in Aulis'. Kritische Angriffe Karl Bancks. Kittls Besuch. ‚Die Franzosen vor Nizza.'

Seite

Dritter Akt des ‚Lohengrin' in der Komposition vollendet. Umzug ins Marcolinische Palais. Komposition des ersten und zweiten Aktes des ‚Lohengrin'. Völlige Zurückgezogenheit. Bruch mit Lüttichau. Eduard Devrient. König Friedrich Wilhelm IV. zum ‚Rienzi' in Dresden. ‚Tannhäuser' mit dem neuen Schluß. ‚Das Publikum muß durch Tatsachen gebildet werden.' Hoffnung auf Berlin. ‚Lohengrin'-Vorspiel. Nach Berlin zur persönlichen Leitung des ‚Rienzi'. Vergebliche Versuche an die Person des Königs zu gelangen. Erste Berliner ‚Rienzi'-Aufführung. Mißerfolg bei der Berliner Kritik. Rückkehr nach Dresden: gräßlicher Zustand. Instrumentale Ausführung des ‚Lohengrin'. Mendelssohns Tod. Der Dresdener Lokalklatsch mehrt sich durch Wagners Zurückgezogenheit. König Friedrich Wilhelm IV. zum ‚Tannhäuser' in Dresden. Brief an Kittl über die ‚Franzosen vor Nizza'. Tod der Mutter. Vollendung der ‚Lohengrin'-Partitur 180

VIII. Amtliche Konflikte. Direktions-Sitzungen des Hoftheaters: ‚Ja wohl, Exzellenz!' Ausnahmsweises Erscheinen Wagners auf einer dieser Sitzungen. Abonnements-Konzerte. Palmsonntags-Konzert 1848: die achte Symphonie. Eingabe um Gehaltserhöhung. Perfide Befürwortung dieser Eingabe durch Lüttichau. Entscheidung des Königs. Reorganisations-Entwurf für das Dresdener Hoftheater. Freiheitliche Bewegungen im Königreich Sachsen. Das Ministerium von der Pforten-Oberländer. Bewerbung um eine Audienz beim Minister. Wagner wird vom Minister an die radikalen Abgeordneten verwiesen. Politische Vereinsbildungen. Der Vaterlandsverein. Röckels Schrift über Volksbewaffnung. Das Frankfurter Parlament. Brief an Professor Wigard. ‚Gruß aus Sachsen an die Wiener.' Im Strom der politischen Ereignisse 210

IX. Verschärfte Gegensätze. Theodor Uhlig. Erste nähere Beziehung zu Liszt. Aufsatz über republikanische Bestrebungen und das Königtum. Vortrag im Dresdener ‚Vaterlandsverein'. Aufgewühlter Widerspruch aus allen Ecken und Enden. Anonyme aufreizende Verse Gutzkows. Unerwartetes Ärgernis in den Hofkreisen. Aufwiegelung der Kapelle gegen Wagner. Eduard Devrient als Vermittler zwischen Lüttichau und Wagner. Unvorhergesehene Kapitalkündigungen im Verlagsgeschäft. Bewerbung um einen Sommerurlaub. Wiener Aufenthalt: Joseph Fischhof und Friedrich Uhl. Weimar-Liszt und die Fürstin Wittgenstein. Dreihundertjährige Jubelfeier der Kapelle. Wagners ‚Trinkspruch'. ‚Siegfried' und ‚Friedrich Rotbart'. Der Entwurf zum ‚Friedrich Rotbart' wird aufgegeben. Eintritt in die Periode des bewußten künstlerischen Wollens 230

X. ‚Siegfried' und ‚Jesus von Nazareth'. Fortdauernde Popularität des ‚Rienzi' und ‚Tannhäuser'. Der Nibelungen-Mythus. ‚Ich schreibe keine Opern mehr.' Dichtung von ‚Siegfrieds Tod'. Vorlesung der ‚Siegfried'-Dichtung im Freundeskreise. ‚Lohengrin' vom Dresdener Hoftheater abgelehnt. Lüttichaus Verhalten dabei. Reaktionäre Strömung. Röckels ‚Volksblätter'. Röckels Untersuchungshaft und Freigebung. Sein Verhältnis zu Wagner. Uhlig über Wagners politische Stellung. Julius Fröbel, Köchly, Gustav Freytag. Entwurf des ‚Jesus von Nazareth'. ‚Tannhäuser' für Weimar ins Auge gefaßt. Liszts Beziehungen zu Meyerbeer. Gerüchte über Wagners Reorganisationsentwurf. Musiker-Versammlung im ‚Lämmchen'. Ungerechte Vorwürfe Lüttichaus. ‚Tannhäuser' in Weimar 252

Seite

XI. Der Revolutionär. Artikel über Eduard Devrients ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst'. Wagner tritt für Devrients Reformschrift in die Schranken: Artikel über ‚Theaterreform'. Durch Röckel Bekanntschaft mit Bakunin. Bakunins Persönlichkeit. Politische Vorurteilslosigkeit Wagners. Gelegentliche Beiträge für Röckels ‚Volksblätter'. Dritte und letzte Aufführung der IX. Symphonie unter Wagners Leitung. Artikel: ‚Die Revolution'. Der Dresdener Theaterreformplan wird aufgegeben. Zusammenkünfte im Kgl. Menageriegarten. Abenteuerliche Dresdener Gerüchte darüber. Erneutes Interesse an den pol tischen Vorgängen. Auflösung des sächsischen Landtages und des März-Ministeriums. Das Kabinett Beust. Die Beustsche Politik und ihre Nemesis. Wagners Verhältnis zum Dresdener Aufstand 278

XII. Der Maiaufstand. Auflösung der Kammern. Röckel verläßt Dresden. Deputationen an den König. Verteidigungs-Ausschuß gegen fremde Truppen. Zurückgeschlagener Sturm auf das Zeughaus. Erneute Deputationen an den König. Entführung des Königs durch die Minister. Die Stadt ist dem Angriffe fremder Truppen preisgegeben. ‚Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?' Einsetzung einer provisorischen Regierung. Defensive Haltung der Aufständischen. Die Sempersche Barrikade. Plan zur Einschließung der Belagerten. Auf dem Glockenturm der Kreuzkirche. Eine Nacht auf dem Kreuzturm. Röckels Ankunft in Dresden. Wachsendes Interesse Wagners für eine Rettung der guten Sache. Nach Chemnitz und zurück. Fortschritte der Belagerer während Wagners Abwesenheit. Bewaffneter Rückzug in das Erzgebirge. Die Truppen bemächtigen sich der Stadt 300

XIII. Ausgang und Flucht. Mit Heubner und Bakunin in Freiberg. Die Vorgänge in Freiberg. Gefangennahme der provisorischen Regierung in Chemnitz. Wagners Absicht nach Dresden zurückzukehren. Über Altenburg nach Weimar. Liszts Pläne für Paris und London. In Eisenach der Großfürstin Maria Paulowna vorgestellt. Mißverständnisvoller Briefwechsel mit Minna. Nach Magdala bei Weimar. Minnas Eintreffen und eintägiger Aufenthalt in Magdala. Ihr Mißverhältnis zu Wagner. Der ‚Steckbrief' trifft ein. Von Magdala nach Jena. Über Koburg und Lichtenfels in die Schweiz 323

XIV. ‚Das Kunstwerk der Zukunft.' Über Zürich nach Paris. Innere Abneigung gegen ein Pariser Unternehmen. Nach Reuil: Verwendung für Heubner. Rückkehr nach Zürich. Züricher Freunde. Alexander Müller, Baumgartner, Sulzer, Spyri und Hagenbuch. Das Café littéraire. ‚Die Kunst und die Revolution.' Briefliche Verbindung mit Uhlig. Minnas Eintreffen. Erste Züricher Wohnung. ‚Das Kunstwerk der Zukunft.' Widmung an Feuerbach. Mißverständnisvolle Aufnahme dieser Schrift. ‚Wieland der Schmied' für Paris bestimmt. Frau Julie Ritter. Nach Paris: Erkrankung. Verzögerte Aufführung der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre. Überraschender Besuch eines Agenten des französischen Ministeriums. Aufsatz über ‚Kunst und Klima'. Aussicht auf einen Jahrgehalt. Nach Bordeaux. Das Projekt des Jahrgehaltes zerschlägt sich. Achttägiges Zusammensein mit Frau Ritter am Genfer See 338

XV. Lohengrin in Weimar. ‚Lohengrin' für Weimar bestimmt. Neubegründung der Züricher Häuslichkeit. Briefliche Verhandlungen über den Weimarer ‚Lohengrin'. Erste Aufführung. Energischer Protest gegen beabsichtigte Kürzungen. Gute Wirkungen davon. Liszts literarische Propaganda für Lohengrin.

Seite

Dirigententätigkeit am Züricher Stadttheater. Hans von Bülows Ankunft in Zürich. Bülow als Musikdirektor in Zürich. ‚Don Juan' unter Wagners Leitung. Beteiligung an den Züricher Abonnements-Konzerten. Beethovens Eroica und A-dur-Symphonie 363

XVI. Abschluß der literarischen Epoche. Projektierte ‚Blätter für Kunst und Leben'. Verschiedene literarische Projekte und Entwürfe. ‚Das Judentum in der Musik.' Nächste Wirkungen dieses Aufsatzes. Allmähliche Entstehung des Buches ‚Oper und Drama'. Papos Tod. Adolf Kolatschek, Reinhold Solger, Georg Herwegh. Nähere Beziehungen zu dem Letzteren. Nachruf an Spontini. ‚Ein Theater in Zürich'. Brief an Liszt über die ‚Goethestiftung'. Bedenken gegen eine Weimarische Aufführung von ‚Siegfrieds Tod'. Entwurf und Dichtung des ‚jungen Siegfried'. Uhligs Besuch. ‚Eine Mitteilung an meine Freunde.' In die Wasserheilanstalt Albisbrunn 380

XVII. Plan zum ‚Ring des Nibelungen'. Wasserkur in Albisbrunn. Begnadigungs-Gerücht. Politische Nachrichten aus der sächsischen Heimat: Prozeß der Schröder-Devrient und Röckels Fluchtversuch. Hoffnung auf eine große europäische Umwälzung. Plan zum ‚Ring des Nibelungen'. Ein providentieller Vermögensfall. ‚Nur mit meinem Werke sehet Ihr mich wieder!' Neue Wohnung am Zeltweg, in den vorderen Escherhäusern. Nochmalige Durchlesung der Wölsungasaga. Ludwig Ettmüller. Projektierte Berufung Feuerbachs nach Zürich. Otto und Mathilde Wesendonck. Geplantes Konzert als Grundlage größerer Unternehmungen. Züricher Abonnements-Konzerte. Die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre in Zürich. Der ‚fliegende Holländer' in Zürich. Sommeraufenthalt auf dem ‚Rinderknecht'. Besuche bei François Wille in Mariafeld. Dichtung der ‚Walküre'. Ausflug ins Berner Oberland und an die Grenze Italiens . 401

XVIII. Vollendung der Nibelungen-Dichtung. Leidender Gesundheitszustand. Nachfragen der deutschen Theater nach dem ‚Tannhäuser'. Mitteilung ‚über die Aufführung des Tannhäuser'. Verhandlungen mit Berlin. Neue Versuchung zu einer Pariser Unternehmung. Entstehung der ‚Rheingold-Dichtung'. Herbstbesuch in Mariafeld. Hafis. Wiederaufnahme des ‚Tannhäuser' in Dresden. Erneute Dresdener Anknüpfungen: Hiller, Auerbach, Eduard Devrient. Vollendung der ‚Rheingold'-Dichtung. Umarbeitung der beiden ‚Siegfriede'. Vorlesung der vollendeten Dichtung vom ‚Ring des Nibelungen' in Mariafeld. Uhligs Erkrankung und Tod 429

Anhang.

I. Belege, Nachträge und Ergänzungen 449
II. Namenregister 473

Drittes Buch.

Der Revolutionär.

(1843—1853.)

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust!
(Tannhäuser, Akt I, Sz. 2.)

Was Rechtes je ich riet,
Andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien,
Andere gaben ihm Gunst.
In Fehde fiel ich, wo ich mich fand,
Zorn traf mich, wohin ich zog . . .
(Die Walküre, Akt I, Sz. 2.)

I.

Dresdener Verhältnisse und Personen.

Eintritt ins Amt. — König Friedrich August II. — Freiherr von Lüttichau. — Reißiger und Röckel. — Die Schröder-Devrient. — Berlioz in Dresden. — Glucks ‚Armida'. — Konzertmeister Lipinski. — Mendelssohn und Beethovens F dur-Symphonie. — Mozarts ‚Don Juan' und die Dresdener Kritik. — Gelegenheitskompositionen: ‚Das Liebesmahl der Apostel'.

Mußte ich es nicht erleben, daß bereits achtzehn Jahre nach Webers Tode, an dem Orte, wo dieser längere Jahre ihre Aufführungen selbst dirigiert hatte, die Tempi seiner Opern dermaßen gefälscht waren, daß des Meisters damals noch in Dresden lebende Witwe mein Gefühl hiervon erst durch die ihr verbliebene treue Erinnerung bestätigen konnte?

Richard Wagner.

Am 2. Februar 1843, vormittags zwölf Uhr, wurde Richard Wagner durch besondere Einladung der Kgl. Hoftheater-Direktion in deren Konferenzzimmer in der Hoftheater-Expedition beschieden, um daselbst in der üblichen feierlich zeremoniellen Form die definitive Ankündigung seiner Ernennung zum Kgl. Sächsischen Hofkapellmeister ‚auf Lebenszeit', neben Reißiger, entgegenzunehmen. Fast wußte er selber nicht, wie er dazu gekommen. Keinesfalls durch den Antrieb eigener Ambition, die ihn in solcher Stellung etwas Erstrebenswertes hätte erblicken lassen. War ihm doch selbst die warme Freude an der Heimat durch die erneute Wahrnehmung ihrer engherzig versteiften Zustände nur zu bald verleidet worden. ‚Paris, Dresden oder Schilda — das ist mir nun schon für immer gleichgültig, so weit glaube ich mich zu kennen', hatte er schon zwei Monate nach seiner Rückkehr, von Teplitz aus (im Vollgenusse einer reizenden ländlichen Naturumgebung) an Lehrs nach Paris geschrieben. Und wie im ahnenden Vorausblick auf die bevorstehende Wendung seines Loses fährt er fort: ‚Wie schaudert mir, wenn ich denken sollte, daß mir einst ein banales, langweiliges Glück beschieden sei, wo ich — statt an Hühnern und Ziegen — an Hofräten und Eseln Wohlgefallen

finden müßte!'[1] Der tief in ihm begründete, von seiner wahren künstlerischen Natur unzertrennliche Schauder vor einem dienstlichen Verhältnis an solch einem deutschen Hoftheater war durch die inzwischen erfolgte Entscheidung nicht überwunden; er war nur betäubt und ins dunkle Innerste zurückgedrängt. Selbst das in jenen Zeilen noch vorkommende ‚Theatergesindel, in dessen Händen seine künstlerische Zukunft liege', war ihm inzwischen, unter dem täuschungsvollen Eindrucke des ‚Rienzi', in ein minder abschreckendes Licht getreten. Wo Alles ihn beglückwünschte, schien es sich endlich auch ihm selber um ein wirkliches ‚Glück' zu handeln. Konnte ihn nach seinen bisherigen Erlebnissen noch etwas in dieser Auffassung bestärken, so war es der Hinblick auf seine arme Frau. Sie hatte unter seinen Irrfahrten und Bekümmernissen fast noch mehr als er selber gelitten, und gewahrte nun in der, fast unverhofft gewonnenen ‚lebenslänglichen Versorgung' den lange ersehnten Rettungs- und Ruhehafen, den erreichten Zielpunkt ihrer kühnsten Wünsche. War er es nicht schon ihren langgenährten Hoffnungen schuldig, seiner bisherigen ‚Vagabunden'-Existenz ein Ende zu machen?

Das Eine war gewiß: trat er einmal in den neuen Berufskreis, so konnte es nur mit dem vollen feurigen künstlerischen Ernst geschehen, an dem er es selbst in seinen früheren untergeordneten Provinzial-Musikdirektorstellungen nicht hatte fehlen lassen. ‚Reform', ‚Reorganisation' ist die Losung, die uns bereits aus jenem allerersten Schreiben an die Generaldirektion entgegenklingt, aus der freimütigen Erklärung, er habe ‚die Disziplin der Kgl. Kapelle in einem durchaus nicht befriedigenden Zustande gefunden' und müsse das ‚höhererseits in ihn gesetzte unbedingte Vertrauen zur Bedingung für die Übernahme des ihm angetragenen Amtes machen'.[2] Es ist dies die

[1] Brief-Fragment an Lehrs vom 12. Juni 1842. Man vergleiche dazu die genau korrespondierende Briefstelle an Uhlig, Sept. 1851, in welcher die heroische Grundstimmung seines Wesens in gleich auffallender Weise mit einer idyllischen sich berührt: ‚Wünsche: — ein kleines Häuschen, mit Wiese und Gärtchen! — Arbeiten mit Lust und Freude, — aber nicht für jetzt. Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen u. s. w. u. s. w. — Ruhe! Ruhe! Ruhe! — Land! Land! eine Kuh, eine Ziege u. s. w. — dann — Gesundheit — Heiterkeit — Hoffnung! — sonst alles verloren!' (Briefe an Uhlig, S. 109). — [2] Vgl. Bd. I, S. 382. Die gleiche schriftliche Erklärung, in welcher der junge Meister für die Übernahme der Kapellmeisterstellung und die damit verbundenen tief eingreifenden Reorganisationsmaßregeln, die Bewilligung der ungeschmälerten vollsten Autorität für sich in Anspruch nimmt, enthält ganz am Schlusse einen unscheinbaren Passus, charakteristisch für sein strenges Billigkeitsgefühl und sein menschlich persönliches Wesen, das mit der freimütigen Bestimmtheit seiner Forderungen stets die ihm eigene bescheidene Verbindlichkeit zu vereinigen wußte. Es heißt darin, gleichsam zur Kompensation des von ihm beanspruchten ‚außerordentlichen Vertrauens' — nämlich einer Anstellung ohne Probejahr — daß es ihm ‚unmöglich sein würde, auf der weiteren Erfüllung kontraktlicher Zusagen zu bestehen, sobald ich inne würde, oder Ew. Exc. sich zu der Erklärung genötigt sehen würden, daß ich ein so großes Vertrauen nicht zu rechtfertigen im Stande wäre'. Wir werden in der Folge

gleiche selbstlos stolze Gesinnung, mit der er mitten aus seiner Pariser Not und Entbehrung heraus dem Freunde Fischer rund erklärt, es sei ihm gleichgültiger, wie sein ‚Rienzi' in Dresden aufgenommen, als wie er dort gegeben würde.[1] ‚Es schien, als ob durch Wagners Erwerbung die Dresdener Oper einem ganz neuen Aufschwung entgegengehen sollte', mit diesem Satze charakterisiert der Geschichtsschreiber des Dresdener Hoftheaters[2] die Erwartungen der Direktion und des Publikums bei seinem Amtsantritt. ‚Man erwartet von mir eine echt künstlerische Reorganisation des hiesigen Musikwesens', schreibt Wagner selbst in Übereinstimmung damit in einem Brief an die hinterlassenen Pariser Freunde. Und wahrlich, es gab Vieles zu ‚reorganisieren' in der Kapelle, wie an dem gesamten Institut der Kgl. Oper zu Dresden, nachdem diese unter der phlegmatisch beschaulichen Führerschaft Gottlieb Reißigers nur allzu sehr in das Fahrwasser eines philiströs formalistischen Schlendrians geraten war. Es bedurfte des ganzen Feuers einer jugendfrischen genialen Persönlichkeit, um die mancherlei schleichenden Schäden zu beseitigen, aus der eingerissenen Verkümmerung und Verflachung den edlen Geist Webers wieder wachzurufen, der in manchem ehrliebenden Orchestermusiker jener älteren Periode als halbverklungene Tradition noch fortlebte. Hier lag der Anreiz für den jungen Meister, in mühevollen Kämpfen das gewollte große Neue mit Kraft und Ausdauer zu verwirklichen. ‚Seit Webers Tode sind, zumal durch Aufhebung der italienischen Oper, die künstlerischen Mittel sehr gewachsen, der Geist ihrer Verwaltung aber ist dem krassesten Philistrismus verfallen', äußert er sich selbst. ‚Durch den Reichtum der hier vorgefundenen Mittel dazu begeistert, habe ich mir nun die schöne Aufgabe gestellt, Webers Werk fortzusetzen, d. h. Dresden musikalisch emanzipieren zu helfen, dem Philistrismus übers Ohr zu hauen, den Geschmack des Publikums für das Edle auszubilden und somit seine Stimme geltend zu machen.'

---

sehen, welche unpassende Rolle dieser unscheinbare, eben nur auf das erste Amtsjahr bezügliche Schlußpassus seiner Erklärung noch nach Jahren in seiner Dresdener Laufbahn zu spielen bestimmt war! — [1] Brief an Fischer vom 5. Februar 1842; ganz wörtlich wie zehn Jahre später, in einem Briefe aus Zürich vom Dez. 1852 an den Freund Heine: ‚Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen gibt: mir liegt einzig daran, daß man sie so gibt, wie ich's mir gedacht habe; wer das nicht will und kann, der soll's bleiben lassen'. — [2] Robert Prölß, ‚Geschichte des Dresdener Hoftheaters' (Dresden, 1878). Gutzkow urteilte s. Z. über diese Arbeit des autodidaktischen, bloß kaufmännisch gebildeten Verfassers, es sei das Buch eines Laien, eines Kommis, voll untertäniger Bücklinge bis tief zur Erde vor dem offiziellen Regiment, zum Danke, daß man ihm die Archive geöffnet. So herb dieses Urteil sich ausnimmt, so wenig darin die im Werke enthaltene Summe von Fleiß und Gründlichkeit in der Erforschung selbst der gleichgültigsten Details gewürdigt ist, so ist es doch gut, es sich an manchen Stellen gegenwärtig zu halten, und es geschieht unter diesem Vorbehalt, wenn wir demselben im folgenden manche Züge, besonders zur Charakteristik seines Haupthelden, des Freiherrn von Lüttichau, entnehmen.

Es wäre undienlich, an dieser Stelle das Tempo unserer Erzählung zu übereilen, ohne zuvor einen Blick auf die äußere Umgebung geworfen zu haben, welcher der jetzt bald dreißigjährige junge Musiker nunmehr mit dem besten Teil seiner praktischen Leistungsfähigkeit angehörte. Es scheint dabei den Umständen angemessen, in unserer Betrachtung von der ehrwürdigen Person des sächsischen Monarchen und seiner nächsten Angehörigen auszugehen. Seine bestimmt bekundete Teilnahme an der ungewöhnlichen Begabung Wagners ist fraglos von wesentlichem Einfluß auf die Entschließungen der Generaldirektion und ihre gesamte Haltung im Verkehr mit dem jungen Meister gewesen. Jene erste Aufführung des ‚Rienzi', welche den unbekannten jungen Künstler mit einem Schlage zum bevorzugten Liebling des sächsischen Residenzpublikums erhob, hatte der König nicht in Person mit anhören können, — er war am Morgen des Aufführungstages mit dem Pferde gestürzt und durch eine unbedeutende Verletzung am Knie zurückgehalten worden. Dagegen hatte er seine Anwesenheit sofort für die nächste Vorstellung mit der Erklärung angekündigt, er werde ihr bis zum Schlusse beiwohnen, und auf die Bemerkung Lüttichaus, die Oper sei allerdings sehr lang, mit Lebhaftigkeit erwidert: ‚Tut nichts, so ein Werk muß man ordentlich hören; ich werde in der Stadt schlafen' (er wohnte im Oktober noch auf dem Weinberg außerhalb Dresdens). Nicht minder waren die beiden Prinzessinnen Augusta und Amalie[1] von den Schönheiten des Werkes begeistert. Von der Prinzeß Amalie wird uns der Ausspruch angeführt: einen solchen Eindruck habe noch keine Komposition auf sie gemacht; es sei ihr dabei, als würde ein kostbarer Seidenstoff, reich mit Gold und Perlen durchwebt, vor ihr ausgebreitet.[2] Mit dankbarer Anerkennung gedenkt Wagner in einem damaligen Briefe des ersichtlichen Wohlwollens, womit der hohe Herr ihn bei jeder Gelegenheit auszeichne: ‚er hat eine wahre gemütliche Freude an mir'. Er sei wahr, schlicht und empfänglich für Schönes: ‚ein ehrlicher Mann — ohne Wichtigtuerei, wie der König von Preußen — mit der Sache es von Herzen meinend'.[3] Es bleibt tief zu beklagen, daß sich das herrschende Höflingswesen und eine verderbliche Theaterbureaukratie während der ganzen Dauer seines Dresdener Verhältnisses zwischen dem Künstler und dem stets von ihm hochgehaltenen Monarchen lagerte. Die Person seines fürstlichen Gönners blieb, bei aller huldvollen Gesinnung, wie durch eine undurchdringliche Mauer von ihm getrennt, deren Durchbrechung dem Hoch-

[1] Erstere die Gönnerin K. M. v. Webers zu einer Zeit, als sich der Dresdener Hof dem Meister gegenüber noch sehr kühl verhielt (Bd. I, S. 70); Letztere durch ihre zahlreichen poetischen Versuche bekannt (‚Originalbeiträge zur deutschen Schaubühne', 6 Bde., 1838—42). — [2] Brief Ferdinand Heines an E. Kietz vom 24. Oktober 1842, mit einigen Auslassungen abgedruckt Mus. Wbl. 1892, S. 538—39. Auch die angeführte Äußerung des Königs findet sich ebendaselbst. — [3] Brieflich an Lehrs (7. April 1843).

gestellten selber, aus Rücksicht auf den künstlichen Aufbau seines höfischen Beamtentums, unzulässig dünken mochte. Die günstigen Eindrücke, die Wagner gleich bei dem ersten Antritt seiner Funktionen von der Person des, seit seinen frühesten Jünglingsjahren von ihm verehrten Regenten gewann, blieben sich bis in die Stürme der Revolutionen hinein gleich. Er bewahrte ihm, mitten in aller politischen Erregung der Zeit, eine wirklich liebevolle persönliche Anhänglichkeit, und es ergibt sich aus mancherlei Zügen, daß König Friedrich August II diese Gesinnung erkannte und erwiderte. Wir wollen hier statt vieler anderer, nur den einen anführen: als durch die Flucht aus Dresden die formelle Lösung seines Dienstverhältnisses zur Notwendigkeit wurde und Herr von Lüttichau hierzu die eingeleitete gerichtliche Verfolgung des ‚Revolutionärs' benützen wollte, ward ihm seitens des Ministeriums des Königl. Hauses vielmehr der Wink zuteil, sich einfach auf den Paragraphen zu stützen, welcher die unerlaubte Entfernung aus dem Weichbilde der Stadt als Kontraktbruch behandelte.

Wenden wir hiernach unsere Aufmerksamkeit dem wunderlichen ‚Hofkavalier' zu, mit dem es Wagner in seinem amtlichen Verkehr direkt als Vorgesetztem zu tun hatte. An der Spitze der Kgl. Kunstanstalt stand als Generaldirektor seit bald zwei Jahrzehnten[1] Se. Excellenz der ehemalige Oberforstmeister, Kammerherr und Geheimrat August Freiherr von Lüttichau. ‚Wir vernahmen von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigierte die ihm untergebene Anstalt weit über ein Vierteljahrhundert. Von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so etwas wie den ›Tell‹ nicht mehr schreiben dürfen'. Diese kurze und schlagende Charakteristik seines einstigen ‚Chefs' durch den Meister selbst[2] steht an sich durchaus nicht im unvereinbaren Widerspruch zu dem Bilde, das uns die offiziöse Geschichtsschreibung, von ihrem so grundverschiedenen Standpunkte (dem Gutzkowschen ‚Bücklingsstandpunkt') aus, von dem Manne entwirft; weshalb wir dasselbe hier folgen lassen. ‚Herr von Lüttichau gehörte nicht zu den tiefen, eines großen Aufschwunges fähigen Naturen; allein er war ein Mann von klarem, ruhigem Verstand,

[1] Er war i. J. 1824 an die Stelle des Herrn von Könneritz getreten und verblieb bis zum Jahre 1862 in der ihm übergebenen Funktion. — [2] ‚Man hat nicht selten über den zum Intendanten berufenen Jagdjunker gespöttelt', behauptet R. Prölß a. a. O. (S. 612). Wir wüßten nicht, daß man dies je getan, oder sonst irgend Jemand außer dem Einen, dem diese drastischen Worte in Wahrheit gehören, das Recht oder die Autorität dazu gehabt hätte; und selbst Wagner hat sich ihrer nur in dem weitblickenden Zusammenhang seiner Abhandlung über ‚Deutsche Kunst und deutsche Politik' (Ges. Schr. VIII, 110), mithin zu einer Zeit bedient, als der — ganz allgemein und typisch — ohne Namensnennung damit Gekennzeichnete längst zu seinen Vätern eingegangen war und in keiner Weise mehr persönlich dadurch getroffen oder verletzt werden konnte.

frei von Vorurteilen, rasch und fest im Entschluß, beharrlich, ohne doch eigensinnig zu sein, von tiefem Pflichtgefühl und wohlwollender Gesinnung. Zwei Gesichtspunkte waren für ihn die maßgebenden: der Glanz und die Ehre des ihm anvertrauten Institutes und das Interesse seines königlichen Herrn. Ein ihm innewohnender idealer Zug trieb ihn zu einer hohen Auffassung des Ersteren an, — der Gerechtigkeitssinn und das Wohlwollen seines Fürsten bewahrte ihn im Ganzen, wenn auch nicht in jedem einzelnen Falle, vor einer kleinlichen Behandlung des Letzteren. Dem Gefühle des Wohlwollens und der Billigkeit verschloß er sich selten und niemals mit bewußter Absicht'[1]. Unter ihren buschigen, schwarzen Augenbrauen[2] hervor blickte die nüchterne, im täglichen Theater-Geschäftsverkehr an eine so andersgeartete Gattung von Menschen gewohnte Excellenz fast mit Verwunderung auf den schmächtigen, feurig beweglichen jungen Mann mit dem gewaltigen Kopf und der freien Stirn, dem auf die sonst gewohnte Weise so gar nicht zu imponieren war[3], dem die bittersten äußeren Lebensschicksale die innere Unabhängigkeit nicht hatte rauben können, der sich bei vollkommenster Einhaltung der schuldigen äußeren Respektsformen nie das mindeste von seinem Werte vergab und dessen äußere Erscheinung selbst die lächerliche ‚Hofuniform'[4] unmöglich den Stempel des königlichen Beamten aufdrücken konnte. Es scheint aus mancherlei Anzeichen, selbst Herr von Lüttichau sei eine dunkle Ahnung der höheren

---

[1] R. Prölß a. a. O. S. 611. In dieser Beziehung sagt selbst der sonst so gallige Gutzkow von ihm, er habe ein s. z. s. religiöses Gewissen gehabt und sich für jede Lage gesagt: ‚Sei gerecht! Höre auf jede Partei! Überstürze nichts! Erkenne deine eigene Unwissenheit an und erst nach dem Hören anderer Meinung entscheide!' (Rückblicke, S. 316.) Dazu steht es freilich in Widerspruch, wenn er ihn gleichzeitig wiederholt der wissentlichen Perfidie beschuldigt und von den ‚jeweiligen Anwandelungen der Teufelei des sonst so frommen sonntäglichen Besuchers der Sophienkirche' spricht (a. a. O. S. 321). — [2] Vgl. die Erwähnung dieser ‚Augenbrauen' in jener humoristischen Briefstelle an den alten Fischer (1. Juli 1853), worin sich Wagner über die, von einem ungeschickten Maler ihm angedichtete Gesichtszierde lustig macht: ‚Ja, mein Gott' wenn ich solche Augenbrauen hätte, dann wäre ich ein anderer Kerl, ein zweiter Lüttichau!' — [3] Ein charakteristisches Bild der äußeren Verkehrsweise Herrn v. Lüttichaus mit solchen Angehörigen seines Personales, denen gegenüber er sich ungestraft gehen lassen durfte, gibt uns R. Prölß a. a. O. S. 556 nach den Aufzeichnungen eines Dresdener Schauspielers: Die eine Hand in der Brust, ohne den Körper zu bewegen, überschüttete er sein Gegenüber in halblaut vornehmen, ja fast verbindlich klingendem Ton, mit einer Flut von Grobheiten, bis er dann endlich, vom Ärger hingerissen, sein an und für sich zweifelhaftes Hochdeutsch allmählich ganz verlor: ‚Ihr Name auf dem Theaterzettel ist ein Schade für die Kasse — Sie treiben mer die Leite 'naus!' — [4] ‚Ich habe oft alberne Ausgaben: jetzt muß ich mir eine Hof-Uniform machen lassen, die mich ca. hundert Taler kostet! Ist das nicht Unsinn?' (Brieflich an Lehrs, 7. April 1843). Vgl. die Erwähnung der ‚Standesuniform' in ‚Oper und Drama' (Ges. Schr. IV, 65 und 88), die ‚abgerissene Kgl. Sächsische Uniform' in dem Briefe an Fischer (vom Sept. 1849), und die durch Frau Wille erzählte, so ganz für den Meister charakteristische Szene in Zürich 1853. Mit einigen sächsischen Freunden in seinem Hause beim Abendessen, verschwindet da Wagner für

Bedeutung seines ‚Kapellmeisters', die sich in den beiderseitigen dienstlichen Beziehungen nicht erschöpfe, von Hause aus nicht ganz fremd geblieben, und er habe nur zu besserer Wahrung seiner Würde sich gehütet, ihr einen zu weitgehenden Einfluß auf sein Verhalten zuzugestehen. Ein bemerklicher Altersunterschied, der durch das verschiedene Naturell Beider nur noch größer erschien, erleichterte es ihm, sich zu dem rastlos strebenden, stets nur das Beste der Sache wollenden jungen Meister von vornherein eine Art väterlich wohlwollender Stellung zu geben; wobei er sich bewußt sein durfte, zugleich durchaus im Sinne seines fürstlichen Herrn zu handeln. Seine offenkundigen Fehlgriffe während seines sechsjährigen Verkehrs mit dem, ihm unterstellten freien Künstlergeiste sind durchweg in der naturgemäß schiefen Stellung begründet, die er als Vorgesetzter zu diesem annahm, in der inneren Unmöglichkeit der ihm zugefallenen Aufgabe, als bloßer ‚Hofmann' von mittelmäßiger Bildung, ohne spezifisches Kunstverständnis, unter dem einzigen Schutz seiner sozialen Respektsstellung, der überlegenen Intelligenz gegenüber seine Autorität zu behaupten. So wenig ihn Wagner diese Überlegenheit je absichtlich fühlen ließ, war es doch unvermeidlich, daß amtliche Konflikte das anfangs nicht ungünstige Verhältnis zu lockern begannen; besonders aber von dem Moment an, seit durch gewisse außerdienstliche Wesensäußerungen des Künstlers eben der Hofmann in ihm auf unheilbare Weise gekränkt war. War es doch, selbst nach Prölß, ‚überhaupt ein Fehler des sonst so gerechten und wohlwollenden Mannes, daß er, sobald er seine amtliche Autorität oder hohe Rangstufe geltend machen wollte, leicht in einen heftigen, verletzenden Ton und in ein ungerechtes Urteil verfiel'[1]. Eine vorteilhafte Einwirkung übte auf ihn seine, durch feinsinnige Bildung ausgezeichnete Gattin, Frau Ida von Lüttichau, geborne von Knobelsdorf, aus[2]. Sie pflegte bereits seit den Zeiten Tiecks einen engeren Kreis namhafter geistvoller Männer aus den Dresdener Künstler- und Literatenkreisen in ihrem Hause zu versammeln und gewann dadurch, seit dem ersten Eintritt ihres Gemahls in sein verantwortliches Amt, einen mittelbaren Einfluß auf die Leitung des Hoftheaters, indem sich Herr von Lüttichau dadurch ‚an den Verkehr mit bedeutenderen Männern gewöhnte und die in solchen Stellungen nicht selten dagegen herrschende Scheu überwand'. ‚Je weniger er mit dem Geschäftskreise,

einen Augenblick vom Nachtisch und kehrt in der Hofkapellmeister-Uniform wieder, in etwas gekrümmter Haltung, die Hände reibend, ein fein sarkastisches Lächeln um den Mund, die Anwesenden mit liebenswürdigstem Humor begrüßend, und sich neckisch an seine Frau wendend: ‚Ja, ja, Minna, es war wohl hübsch, und ich gefiel Dir damals! Nur schade, Du arme Frau, daß mir die Uniform so eng geworden!' — [1] R. Prölß a. a. O. S. 552. ‚Zuweilen war er gutherzig', sagt Gutzkow von ihm, ‚dann plötzlich konnte er's bis ins Hämische treiben'. (Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben S. 307.) — [2] Geb. 30. Mai 1798, † 1. Februar 1856. Vgl. über sie R. Prölß, a. a. O. S. 410, 445 u. 613, Oesterlein IV, S. 149 und 153.

welchem er vorstehen sollte, vertraut war, um so mehr war es nötig, Männer heranzuziehen, deren Rat ihm förderlich werden konnte'[1]. Der Gedanke, daß die Bühne ‚eines literarisch gebildeten, mit ästhetischen Dingen vertrauten Führers bedürfe', war ihm auf diesem Wege nicht fremd geblieben. Um so bedauerlicher war es, daß eben die amtliche Würde, die ihn nicht hinderte, sich in der Folge von dem komödiantischen Dünkel eines Emil Devrient ‚einschüchtern' und von einem Davison zum Nachteil des ihm anvertrauten Institutes beraten zu lassen[2], den wirklich produktiven Reform- und Verbesserungsvorschlägen Wagners gegenüber sich immer mehr im bloßen Hinhalten und Erschweren jeder tiefer eingreifenden Maßregel bekundete, wie um durch solche rein passive Beweise seiner administrativen Selbständigkeit zu einem verstärkten Bewußtsein seiner Oberhoheit zu gelangen.

Mißverhältnisse dieser Art traten erst im Laufe der Jahre offen und unverkennbar zutage. Zunächst behielt jenes besondere Wohlwollen für die regsame jugendliche Kraft die Oberhand, das sich psychologisch so leicht aus dem Bewußtsein erklärt: ihre Bedeutung für das Institut der Kgl. Oper sogleich mit Bestimmtheit erkannt und die Berufung Wagners gegen eine ganze Anzahl Bewerbungen zum Teil bereits wohlrenommierter Orchesterleiter[3], ja gegen dessen eigenen Widerstand durchgesetzt zu haben. In gleichem Sinne gedenkt Wagner selbst in brieflichen Berichten aus dieser Periode mit ähnlicher Befriedigung, wie der ihm bewiesenen huldvollen Gesinnung seines Monarchen, zugleich auch der besonderen Auszeichnung, mit welcher er von seiten seines Intendanten behandelt wurde und wie sie unter gleichen Verhältnissen gewiß noch keinem Andern zuteil geworden sei. Unmöglich freilich war es selbst für den blödesten Blick, den Unterschied zwischen seiner feurig genialen Begabung, seinem regen Betätigungstriebe, und dem typischen Kapellmeister-Phlegma des älteren Dirigenten, Gottlieb Reißiger, zu verkennen, dessen Bequemlichkeitsliebe, mit den Jahren sich steigernd, am Ende so offenkundig hervortrat, daß selbst die, jeder eingebürgerten Mittelmäßigkeit eben so gewogene, als der genialen Ausnahmserscheinung abgeneigte, Lokalkritik sich ihr gegenüber nicht immer zum Schweigen verpflichtet fühlte[4]. In der Erinnerung Wagners, der kein charakteristischer Vorgang entfiel, lebten die köstlichsten Anekdoten über den seltsamen, eben so allgemein für tüchtig geltenden, als den höheren Aufgaben der Musik gegenüber durchaus unfähigen

---

[1] Prölß, a. a. O. S. 444–445. — [2] Prölß, a. a. O. S. 507 und 578—79. — [3] Vgl. Band I, S. 379 Anm. — [4] ‚An Reißiger wird die Kraft und Entschiedenheit vermißt, welche, nur die Ehre des Kunstinstitutes im Auge, jeden Mißgriff, jedes unkünstlerische Wollen streng zurückweist und das einmal als wohl und förderlich Erkannte unter allen Umständen auch zu realisiereu vermag', heißt es, mit immerhin mehr andeutender Zurückhaltung in dem statistischen Gesamtüberblick über die Leistungen und das Personale des Hoftheaters im abgelaufenen Theaterjahr (Beiblatt zur Dresdener ‚Abendzeitung' vom 8. Februar 1844).

Menschen fort, dem er durch seinen Eintritt in die Dresdener ‚Kapellmeisterei' zu ergänzenden Verständigung in Kunstsachen an die Seite gestellt war. Eines Abends, da er ihn im Theater beschäftigt glaubte, sei er ihm zu seiner Verwunderung um neun Uhr auf der Elbbrücke begegnet; erstaunt habe er ihn gefragt: ‚Aber, lieber Kollege, haben Sie denn heute nicht Oper?' und die tiefbefriedigte Antwort erhalten: ‚Oper gehabt, ›Stumme‹ schon zu Ende! Nicht wahr, ein echtes Kapellmeisterkunststück?'[1] Die Art, über solchem Herunterdirigieren den Organismus des Kunstwerkes zu vergessen, war Wagner in tiefster Seele zuwider; sein Streben nach einer kräftigen Einwirkung in der entgegengesetzten Richtung und die vielfache öffentliche Anerkennung, die ihm dafür seitens des Publikums wie der Direktion nicht ausblieb, brachte den von Natur jovialen, ja gutmütigen älteren Kollegen zu dem jüngeren bald in eine eifersüchtige Oppositionsstellung, die zwar nie offen von Person zu Person hervortrat, desto wirksamer aber durch allerlei Nebenkanäle sich kundgab[2]. Sehr aufrichtig ist Reißigers Freundschaft für Wagner nie gewesen! Sehr zustatten kam ihm dabei die äußerst fruchtbare, nach allen Richtungen der Windrose sich ausbreitende Lokalberichterstattung eines gewissen Schladebach[3], mit ihrer konsequenten Herabsetzung Wagners zu seinen Gunsten. Ungeachtet ihrer leicht durchschaubaren, und mehrfach als solche gekennzeichneten, Animosität haben diese Berichte nicht wenig dazu beigetragen, dem Ansehen Wagners als Dirigent nach außen hin zu schaden und damit andererseits den Interessen seines biederen Amtsgenossen durch den Kontrast auf eine sonderbare Art förderlich zu werden. Bei alledem hatte Reißiger (nach Gutzkow) ‚die ständige Miene des zärtlichen Vaters, des liebevollen Freundes, der für Jeden das ihm Wohlgefällige bedachte, und auch für Richard Wagner Alles getan haben würde, wenn nur gerade Dies oder Jenes in seiner Macht gelegen hätte'. Die ‚sächsische Kunst der Verstellung' habe sich in dem etwas pietistisch angelegten, in seinen Formen immer liebenswürdigen Biedermanne mit Virtuosität offenbart. ‚In seinem innersten Wesen haßte er, was er zu — hassen um Alles in der Welt

[1] Lesimple, Richard Wagner S. 20. Präger erzählt dieselbe Anekdote, nur daß er die ‚Stumme' in ‚Euryanthe' verwandelt. Wagner fragt bei ihm verwundert: ‚Wie ist's mit der Oper? die kann ja noch nicht vorbei sein?' Und Reißiger erwidert: ‚Nicht wahr, das war ein Kunststück? Wir haben alle Tempi heute ein bißchen schneller genommen, denn wir feiern heut abend Geburtstag und da gibt's Leipziger Allerlei.' — [2] ‚An der Spitze der Opposition, obwohl es verheimlichend, steht Reißiger', heißt es in dem, in der dort ihm gegebenen Gestalt jedenfalls apokryphen Briefe Röckels an Präger in dessen Buch, S. 136 der deutschen Ausgabe. Aber auch in Dr. H. Dingers Schilderung der Dresdener Kritik der vierziger Jahre heißt es kurzweg: ‚Was Wagner schuf, wurde von der Reißigerschen Clique, die sich der Dresdener Kritik (inklusive Herrn C. Bancks) bemächtigt hatte; entstellt oder verschwiegen.' Mus. Wochbl. 1890, S. 376. — [3] Dr. Julius Schladebach, Begründer des von Bernsdorf fortgesetzten ‚Universallexikon der Tonkunst', Autor

nicht scheinen mochte! Denn er wollte nicht neidisch erscheinen; er wollte nicht zeigen, daß ‚der Schiffbruch der Medusa', seine letzte Oper, für ihn dem ›Tannhäuser‹ gleichkam' u. s. w.[1]

Einen charakteristischen Zuwachs hatte hingegen die kleine Gruppe warm ergebener Freunde des jungen Meisters — Tichatschek, Fischer, Ferdinand Heine — in der Person des neben Reißiger und Wagner neu angestellten Musikdirektors August Röckel erhalten, der sich ihm sogleich mit begeisterter persönlicher Anhänglichkeit anschloß. Er war, als der Sohn jenes, durch seine Beziehungen zu Beethoven bekannt gewordene Tenorsängers und Theaterunternehmers[2], am 1. Dezember 1814 zu Graz geboren und hatte den Vater auf dessen Reisen im In- und Auslande begleitet, offenen Auges und regen Geistes, lebhaft interessiert für die politischen Reformideen seiner Zeit. In Paris wurde er, kaum sechzehnjährig, Zeuge der mit ihren tieferregenden Vorgängen an ihm vorüberbrausenden Juli-Revolution. Die persönliche Bekanntschaft der Volksmänner Lafayette, Laffitte, Marrast war auf ihn von bleibendem Eindruck: enthusiastisch entflammte er sich für ihre idealen Ziele. ‚Im Laufe der nächsten Jahre', erzählte er selbst, ‚führte mich der Zufall auch in die Kreise spanischer und portugiesischer Flüchtlinge, deren Erzählungen meinen Haß gegen Heuchelei und Willkür noch verstärkten, — ein Gefühl, das nicht wohl gemildert werden konnte durch den Anblick der vielen, nach dem heldenmütigsten Kampfe aus ihrem Vaterlande vertriebenen Polen'. In England, wohin er dem Vater 1832 folgte, um ihn als Chordirigent bei seinem Opernunternehmen zu unterstützen, spielte sich vor seinen Augen das Schauspiel einer großen Reformbewegung ab: ‚ich lernte erkennen, wie die tiefgreifendsten staatlichen Umwandelungen sich leicht und friedlich vollziehen können, sobald die Regierung nur ihre Stellung als Dienerin des Staates begreift und die hieraus ihr erwachsenden Aufgaben ehrlich vollzieht'. Unter den freien Institutionen dieses Landes herangereift, von Eindrücken reich erfüllt, kehrte August Röckel — um die Zeit von Wagners Aufenthalt in Riga — nach Deutschland zurück, um zunächst in dem kleinen Weimar, unter Anleitung seines Onkels J. N. Hummel, seine musikalische Ausbildung als Dirigent und Klavierspieler zu vervollkommnen. Als Musikdirektor bot

mehrerer Gesangskompositionen, † im August 1872 in Kiel. Auf seinen Schultern ruhten jahrelang fast alle auswärtigen Korrespondenzen über die musikalischen Zustände Dresdens, die er, meist unter der Chiffre W. J. S. E., für die ‚Neue Zeitschrift für Musik', die ‚elegante Welt', die Dresdener ‚Abendzeitung', die ‚Teutonia' 2c. 2c. verfaßte. — [1] Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben, S. 316—317. — [2] Bei der im März 1806 erfolgten Wiederaufnahme von Beethovens anfangs mit so geringem Glück aufgeführtem ‚Fidelio' sang Röckels Vater den Florestan; in den Jahren 1829—35 machte er sich — unter Mitwirkung von Gesangskräften, wie die Schröder-Devrient, Wild, Haizinger, sowie Hummels als Kapellmeister — um die Einführung der deutschen Oper in Paris und London verdient.

sich ihm an demselben Orte, sodann in Bamberg, eine Stellung, und durch seine Verheiratung mit der Tochter J. Lortzings (eines Vetters des Komponisten) gründete er sich einen häuslichen Herd. In gleicher Eigenschaft war er nunmehr nach Dresden berufen, nachdem ihm die Einsendung der Partitur seiner Oper ‚Farinelli' den Weg dahin gebahnt[1]. ‚Hier trat er zu Richard Wagner, mit dem ihn die gleichen Gesinnungen und Ideale verbanden, in ein überaus intimes Verhältnis. Des Freundes Werke galten ihm als Offenbarung; sie übten auf ihn einen so überwältigenden Eindruck, daß er auf die Aufführung seiner eigenen Oper freiwillig verzichtete und sein produktives Talent fortan völlig hintanstellte'[2]. Der geistig regsame und anregende junge Mann, in der Dresdener Gesellschaft und auch bei Hofe sehr wohl gelitten, übte wechselsweise auf Wagner eine große Anziehungskraft. Röckels begeisterte freiwillige Unterordnung unter den als höherstehend Erkannten war für ihn ersichtlich kein Opfer, sondern ein Bedürfnis seiner Natur und seiner Überzeugung. Er fühlte sich der überlegenen Genialität gegenüber, die er feurig und unumwunden anerkannte, jederzeit nur als den Empfangenden, nicht als den Gebenden.

Zu den entscheidendsten persönlichen Beziehungen seines ersten Dresdener Winters gehört für Wagner jedenfalls die ununterbrochene Berührung mit der großen Schröder-Devrient. Schon während ihres Studiums des ‚Adriano', noch mehr der ‚Senta', gab es beständige Veranlassung zu regem Gedankenaustausch mit der unvergleichlichen Künstlerin, die bereits in seiner frühesten Entwickelung einen so nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht. ‚Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch', sagte Wagner von ihr; ‚noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag (1851), sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten beseelte'. Als er jetzt — zu Beginn der vierziger Jahre — ihr wiederbegegnete, die ihn einst zu seiner Isabella im ‚Liebesverbote' begeistert, fand er sie im vollendeten achtunddreißigsten Lebensjahre auf dem fast schon überschrittenen Gipfel ihrer ruhmreichen Laufbahn. Von ihrer menschlichen Persönlichkeit, die ihm erst um diese Zeit vollends nahegetreten ist, gibt Wagner noch dreißig Jahre später[3] ein so lebensvolles Bild, daß er ihr damit für alle Zeiten ein Monument errichtet hat. ‚War sie auf der Bühne', so heißt

[1] Daß andererseits der Nebenumstand seiner katholischen Konfession für ihn günstig ins Gewicht fiel, dessen ward bereits früher gedacht (Bd. I, S. 384). Vgl. Wagner an Löbmann (Riga) vom 9. Dezember 1843: ‚Ehe ich noch meine Anstellung als Kapellmeister erhielt, war Röckel schon als Musikdirektor in Vorschlag und so gut wie angenommen, und zwar besonders aus dem Grunde, weil er Katholik ist, was hierbei der Kirche wegen, in der wir gemeinschaftlich zu fungieren haben, von Wichtigkeit war.' — [2] Einleitung zu ‚Briefe an August Röckel von Richard Wagner' (Leipzig Breitkopf und Härtel, 1894). — [3] 1872 in der Schrift ‚Über Schauspieler und Sänger'.

es darin, ‚ganz das andere Wesen, das sie vorstellte, so war sie dagegen im Leben ganz sie selbst. Die Möglichkeit, sich für etwas geben zu wollen, was sie nicht war, lag ihr so unvorstellbar fern, daß sie hierdurch allein sich stets in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur sie andererseits mit festen Zügen bestimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel ihres Benehmens konnte sie das Vorbild jeder Königin sein. Ihre leicht gewonnene, aber stets sorgfältig gepflegte Bildung beschämte oft die Schöngeister, welche sich ihr huldigend nahten, und welche sie aus den verschiedensten Nationen sich gegenseitig in der Sprache eines Jeden vorstellen konnte, wodurch diese zuweilen in eine Verlegenheit gerieten, der sie dann gutmütig wieder aufhalf. Durch Witz wußte sie ihre Bildung zu verbergen, wenn sie mit ungebildeten Herren, z. B. unserem Hoftheaterintendanten, umging: ganz ließ sie aber jenem die Zügel schießen, wenn sie unter ihres Gleichen war, als welche sie gern und ohne Hochmut ihre Theaterkollegen ansah'. In diesem Kreise, wie überall, wo sie wußte, daß man ihre Eigentümlichkeit ohne Rückhalt gelten ließ, schwand die Zurückhaltung, die sie sich in der sogenannten vornehmen Gesellschaft aufzuerlegen wußte: hier ließ sie ihrem natürlichen Humor, ihrer seltenen Gabe des Erzählens freien Lauf, und konnte die Heiterkeit, ja die Ausgelassenheit selbst sein[1]. ‚Sie war leidenschaftsvoll und wurde deshalb viel betrogen, aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen; sie konnte zur Ungerechtigkeit im Urteilen hingerissen werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die wechselvollsten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermeßlich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus; sie war wohltätig bis zur königlichen Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden war ihr unerträglich'[2]. ‚Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben', fährt der Meister in seiner Charakteristik fort. ‚Sie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch sie ganz wert gewesen wäre. Und doch sehnte sie sich nach

---

[1] Vgl. die Schilderung A. v. Wolzogens: ‚Sie war unter Standesgenossen und Kollegen meist ebenso frivol ausgelassen, als bescheiden und taktvoll in der guten Gesellschaft . . . Im Verkehr mit Frauen ungezwungen und freundlich, ging sie, gleich einer Königin, mit der zu ihren Füßen liegenden Männerwelt aller Stände, bis zu den gekrönten Häuptern hinauf, wie mit einem Spielball ihrer Launen um, behandelte sie bald stolz herausfordernd, bald kalt abstoßend, dann wieder unter verschwenderischer Entfaltung aller Zauber weiblicher Anziehungskraft' (Alfred v. Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient. Leipzig, Brockhaus 1863, S. 288). — [2] Vgl. hierzu Aufzeichnungen, wie die folgenden, ihrem Tagebuch entnommenen: ‚Heute habe ich beim Tagelöhner Lorenz Gevatter gestanden und habe das menschliche Elend in seiner bejammernswürdigsten Gestalt gesehen. Gott, wie ist es möglich, daß Menschen so leben können? Der schrecklichste Mangel an allem! Wie schwer versündigt man sich, wenn man klagt und sich unzufrieden fühlt — dorthin muß man schauen, um sich glücklich zu preisen. Und doch, wer weiß, ob das arme Weib auf dem Strohlager nicht glücklicher ist, als ich . . . sie hat ihren Mann, der sie pflegt, stützt und hütet; sie hat ihre Kinder — was ist mir geblieben?' (A. a. O. S. 290.)

nichts so sehr, als nach einem stillbeglückten häuslichen Leben, welches sie andererseits durch die vollendetste Begabung als Wirtin und Hausfrau so heimisch und sicher, als anmutig zu machen wußte'. In der Tat begründete dieses ‚Hauptleiden' bei ihr eine ganze Leidensgeschichte, deren traurigster Höhepunkt in den Zeitraum der vierziger Jahre fiel. Die Katastrophe in ihrem schmerzensreichen Seelenleben bildete das Verhältnis zu einem Kgl. sächsischen Offizier, Herrn von Döring, das — zuerst i. J. 1842 angeknüpft — das liebes-, ja hingebungsbedürftige Herz der Künstlerin durch volle sieben Jahre an einen Unwürdigen knüpfte. Je größer die Qualen waren, die ihr eingebildetes Liebesglück ihr bereitete, um so mehr suchte sie sich die Realität desselben gewaltsam einzureden. Der Mann, an den sie sich wie im Fieberrausche des Wahnsinns wegwarf, gewann bald eine solche Macht über sie, daß sie ihm ihr Vermögen und ihre Gesundheit opferte; unaufhörlich jagte er sie von einem Gastspiel zum anderen, um das Erworbene am Spieltisch zu verprassen. Die Anfänge dieser unheilvollen Verbindung sah Wagner unter seinen Augen entstehen, und beklagte, daß ihr großes Herz sich an dieser Verbindung befriedigt wähnen durfte, wenn auch in der Weise, daß ‚der Wahn dem Bedürfnisse nie wahrhaft verhüllt werden konnte'. Immer waren es nur jene ‚schauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus sich selbst während des Doppellebens auf der Bühne', die ihr den einzigen Trost für ein verfehltes Lebensglück gewährten. So traf er diese geniale Natur in die mannigfachsten Widersprüche verwickelt, die ihn um so beunruhigender mit berührten, als sie in ihr sich mit leidenschaftlicher Heftigkeit äußerten. Die Verzerrtheit und Hohlheit unseres modernen Theaterwesens war um so weniger ohne Einfluß auf sie geblieben, als sie nicht die ‚kalte Ruhe des Egoismus' besaß, um sich — etwa als Konzertsängerin — gänzlich außer den Rahmen des Theaters zu stellen und sich von jeder kompromittierenden Berührung mit demselben frei zu erhalten. Sie war ja ‚weder im Leben noch in der Kunst eine Erscheinung des Virtuosentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht; sie war hier wie dort auf die Berührung, die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dieses Ganze war eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsere theatralische Kunst'. ‚Ich habe nie einen großherzigeren Menschen im Kampfe mit kleinlicheren Vorstellungen gesehen, als die, welche dieser Frau, durch ihre notwendige Berührung mit ihrer Umgebung, von außen zugeführt wurden'.

Seine innige Teilnahme für die große und bewunderte Kunstgenossin wirkte nach Allem weniger anregend als peinigend auf ihn, da sie ihm die Widersprüche, mit denen auch er zu ringen hatte, nur noch fühlbarer machte. Die Meisterschaft, die sie auch in der Reproduktion der von ihm ihr aufgegebenen Rollen entwickelte, ihre Leistung als Adriano, mehr noch als Senta, das persönliche Interesse endlich, das sie dem jungen Meister bewies, erweckten

in ihm den lebhaften Wunsch, ein Werk unmittelbar für sie selbst zu dichten. Er griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der ‚Sarazenin' zurück, den er nun schnell zu einem vollständigen szenischen Entwurfe ausführte. Diese ihr vorgelegte Dichtung sprach sie jedoch wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die sie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten lassen. ‚Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: die Prophetin kann nicht wieder Weib werden. Die Künstlerin wollte aber, — ohne es bestimmt auszusprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erst jetzt muß ich gestehen, ihren sicheren Instinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erscheinungen, denen gegenüber ihr Instinkt sich geltend machte, verwischt worden sind, wogegen die große Trivialität derselben mich damals in einem Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künstlerische Frau zurückblickend, diese in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte'. Ohnedies lief mit dem 1. April 1843 ihr zehnjähriger Kontrakt mit der Dresdener Hofbühne ab, und ihr Verhältnis zu dieser löste sich für jetzt. Beide Teile zeigten wenig Lust zur Verlängerung des Kontraktes; Herr von Lüttichau meinte unter ihren zunehmenden ‚Extravaganzen und Eigenmächtigkeiten genug erduldet zu haben, und der gereizte Seelenzustand der Künstlerin ließ sie unter solchen Reibungen vollends die Geduld verlieren. Fast ein ganzes Jahr verging, ehe sich die für Dresden nichts destoweniger Unentbehrliche von neuem an ihre frühere Stellung fesseln ließ.

Kehren wir, nach dieser allgemeinen Umschau über die äußeren Bedingungen und Verhältnisse, unter denen Richard Wagner in seine Dresdener Amtstätigkeit trat, noch einmal zu den Februartagen des Jahres 1843 zurück, so haben wir aus denselben das an sich keineswegs hervorragende Ereignis der gleichzeitigen Anwesenheit Hector Berlioz' nachzutragen, der um eben diese Zeit zur Veranstaltung zweier Orchester- und Vokalkonzerte aus seinen Werken in der sächsischen Residenz eingetroffen war. ‚Die Zeremonie der Vorstellung Wagners bei der Kapelle und seine feierliche Vereidigung', berichtet Berlioz in brieflicher Aufzeichnung[1], ‚fand am zweiten Tage nach meiner Ankunft statt, und er hatte seine neue Autorität zum ersten Male dadurch auszuüben, daß er mich bei den Proben unterstützte, was er mit Eifer und sehr bereitwillig tat'. Die heiter erregte Stimmung des jungen Meisters bei der ersten Ausübung seines neuen Amtes bezeichnet er als die eines ‚wohlbegreiflichen Freudenrausches'. Wagner seinerseits spricht in einem Briefe an Lehrs nur von dem Bedauern, das ihm der ‚unglückliche Mensch', dem der unbestreitbare Erfolg des Rienzi und des Holländers ersichtlich ein Greuel gewesen sei, mit seinem wenig erfolgreichen Dresdener Unternehmen eingeflößt habe. Wirklich ist der Grundton seiner späteren,

[1] Für das Feuilleton des »Journal des Débats«.

ebenso unbegreiflichen als unversöhnlich feindseligen Verbitterung gegen Wagner bereits in seinen damaligen Äußerungen unschwer wahrzunehmen. Er lobt ihn als Schriftsteller, um ihn nicht als Musiker anerkennen zu müssen. Er berichtet von einer Vorstellung des ‚fliegenden Holländers', sowie auch einer solchen vom zweiten Teile des ‚Rienzi'[1] der er beigewohnt: aus letzterer habe ihm besonders Rienzis Gebet auf dem Capitol und der Siegesmarsch gefallen, den er für eine ‚wohlgeformte freie Nachahmung des prachtvollen Marsches in Spontinis Olympia'[2] erklärt. An beiden Werken tadelt er nach einmaliger Anhörung den ihm zu reichlich dünkenden Gebrauch des Tremolo; es verrate in seiner häufigen Wiederkehr, wenn ihm weder oben noch unten eine hervortretende Idee zur Seite gehe, eine gewisse Geistesträgheit des Autors! Rühmend gedenkt er der ungewöhnlichen Kraft und Präzision, mit welcher Wagner an der Spitze seines Orchesters beide Opern dirigiert habe; von der genialen Gestaltungskraft der Schröder-Devrient weiß er hingegen nicht mehr zu sagen, als: sie sei als Senta weit mehr an ihrem Platze gewesen, wie als Adriano Colonna; die Jünglingsrolle habe sich mit ihren ‚bereits etwas mütterlichen Formen' nicht mehr vertragen. Überdies rügte er in seiner, durch nichts zu mildernden Antipathie gegen die große Künstlerin, selbst in ihrer Darstellung der ‚Senta' ihre ‚gekünstelten Stellungen' und den ‚überall, anstatt gesungenen, bloß gesprochenen Vortrag der Affektstellen'[3]. Seltsam genug nimmt es sich daneben aus, wenn er dem Sänger des ‚verdammten Holländers', dessen darstellerischer Fähigkeit nach seinem eigenen bescheidenen Bewußtsein die Verkörperung des dämonisch leidenden ruhelosen Seefahrers tatsächlich so wenig glücken wollte) ‚ein wirkliches, ganz reines und vollständiges Talent zuspricht, dessen Eindruck auf ihn sehr lebhaft gewesen sei'. So wenig eigentliches Verständnis des Werkes er mit diesem Urteil nach den beiden entscheidenden Richtungen hin an den Tag legt[4], unterläßt er es dennoch nicht das Verdienst beider Opern und die dichterisch-

---

[1] Akt III—V, unter dem Titel ‚Rienzis Fall', vgl. Bd. I S. 379. — [2] In der Tat bekannte der Meister noch in spätesten Zeiten gern seine von je gehegte Vorliebe für dieses Spontinische Werk; noch an einem wundervollen Abend in Wahnfried im Sommer 1878 forderte er seinen damaligen jungen Amanuensis Anton Seidl auf, der anwesenden kleinen Gesellschaft den Siegesmarsch aus ‚Olympia' vorzuspielen; da dieser nicht gleich dazu zu bewegen war, suchte er selbst den Klavierauszug aus seiner Bibliothek hervor, und brachte in seiner belebenden Weise erst den Marsch, dann die Ouvertüre zum Vortrag, sich unter dem Spielen doch beständig über die geräuschvolle Einförmigkeit ihres Aufbaus amüsierend (5. Juli 1878). — [3] Daß dieser letztere Vorwurf, wenn auch in seiner Verallgemeinerung übertrieben, nicht ganz unbegründet gewesen sein mochte, darüber vgl. Wagner, Ges. Schr. V, S. 124—25. Desto mehr aber fallen die sonstigen ungezügelten kritischen Angriffe Berlioz' auf die außerordentliche Frau, in denen er ihr ‚kindische Koketterie', ‚rasende Eigenliebe' ꝛc. zum Vorwurf macht, in ihrer Bitterkeit auf ihn selbst zurück. — [4] Bemerkenswert ist u. A. sein konsequent wiederholter Irrtum, der ‚fliegende Holländer' habe nur zwei Akte.

musikalische Doppelbegabung ihres Schöpfers in seinem Pariser Briefe rühmend anzuerkennen. Er konnte wohl damals nicht anders. Das habe, so schließt er, auch der König von Sachsen gefühlt; und als er den Komponisten des ‚Rienzi' zu seinem Kapellmeister ernannt, hätten die Kenner der Kunst Sr. Majestät mit Recht sagen dürfen, was der unerschrockene Seebär Jean Bart Ludwig dem XIV. erwidert, als ihm dieser seine Ernennung zum Flottenbefehlshaber ankündigte: ‚Sire, das haben Sie recht gemacht'.

Die durch die Anwesenheit des französischen Tonmeisters ausgezeichnete ‚Holländer'-Aufführung muß die in die erste Februar-Woche entfallende vierte — und für längere Zeit letzte![1] — gewesen sein, an welche eine spätere Freundin des Meisters, damals als Frl. Eliza Sloman[2] aus Hamburg, Tochter eines dortigen begüterten Schiffsreeders, in Familienangelegenheiten in Dresden weilend, ihre frühesten Erinnerungen an Person und Werke des Meisters knüpft. ‚Ich hatte Wagner i. J. 1843 in Dresden in einer Abendgesellschaft bei dem Major Serre, dem späteren Gründer der Schillerstiftung, kennen gelernt. Es war eine flüchtige Begegnung geblieben; Wagners Bild aber hatte sich mir eingeprägt: die feine, bewegliche Gestalt, der Kopf mit der mächtigen Stirn, dem scharfblickenden Auge und den energischen Zügen um den kleinen festgeschlossenen Mund. Ein Maler, der neben mir saß, machte mich auf das gerade, vorspringende Kinn aufmerksam, welches, wie aus Stein gehauen, dem Gesichte einen besonderen Charakter gab. Seine Frau hatte ein angenehmes Äußere; sie war heiter und gesprächig und schien sich in der Gesellschaft besonders wohl zu fühlen. Er war von großer Lebhaftigkeit, selbstbewußt, aber liebenswürdig natürlich. Ich hatte den Tag vorher den ‚fliegenden Holländer' gesehen; Frau Schröder-Devrient paßte in das poetische Land der Sage, welches Dichtung und Musik des Meisters vor uns aufgeschlossen. Hector Berlioz war damals ebenfalls in Dresden und führte seine phantastisch großen Schöpfungen auf. Auch ‚Rienzi' sah ich in Pracht und Glanz der Szene; Tichatschek mit der Macht seiner Stimme imponierte als Tribun, das neu erstandene Rom begrüßte die Friedensgesandten. Reich war alles, feurig und anregend'.

Die erste Vorstellung unter Wagners Leitung sollte Glucks ‚Armida' sein, die, bis dahin in Dresden ganz unbekannt, am Sonntag den 5. März, zum Namenstage des Königs, mit großer Pracht in Szene zu gehen bestimmt war.[3] Mit voller Begeisterung und hingebender Sorgfalt widmete er sich dem Studium des Werkes; das Ergebnis war eine Leistung von seltener

---

[1] Vgl. Bd. I, S. 471. — [2] Nachmals Frau Dr. Eliza Wille. — [3] An seine anderweitige Dienstthätigkeit während dieser Zeit erinnert ein erhaltenes Blättchen mit den Worten: Domenica li 19. Febrajo dirige Richard Wagner. Es ist von dem Kirchendienst in der (katholischen) Hofkirche die Rede, den er mit Reißiger und August Röckel teilte.

Vollendung, wozu im gleichem Maße die Darsteller der Hauptrollen beitrugen. ‚Wer den Genuß gehabt hat, der damaligen Vorstellung beizuwohnen', schreibt ein Augenzeuge derselben,[1] ‚wird den Eindruck nie vergessen, welchen diese wunderbaren, in Dresden nie gehörten Töne auf die begeisterten Hörer machten. Selten wohl wird diese Meisterschöpfung in solcher Vollkommenheit über die Bühne gegangen sein'. Es war das erste Mal, daß Wagner Gelegenheit geboten war, ein Gluckſches Werk zur Vorführung zu bringen; noch dazu unter so günstigen Verhältnissen und mit so ausgezeichneten Mitteln, daß es ihm dabei vollauf vergönnt war, seine Intentionen zu verwirklichen. ‚Über meine Auffassung dieser, unserer Zeit so fern liegenden Musik, über die Nuancen, die ich das Orchester und die Sänger beobachten ließ, war nun alles außer sich'.[2] Der König, ein besonderer Freund der Gluckſchen Schöpfungen, ließ ihm noch während der Vorstellung seinen besonderen Dank mit den größten Lobeserhebungen melden.[3] Neben seiner geistvollen Leitung, die ein so tiefes Eindringen in jede Einzelheit der Komposition und des dramatischen Vorganges bewies, als man es an dieser Stelle seit lange nicht wahrgenommen, gebührte der Preis der genialen Darstellerin der Armida, der Schröder-Devrient, und Tichatschek als ritterlichem Repräsentanten des Rinaldo. ‚Armida' wurde schnell eine Lieblingsoper der Dresdener und füllte das Haus — bis zum baldigen Abgange der Hauptdarstellerin — in vielen Wiederholungen.

Das phantasievolle, auf höchste Ziele gerichtete Streben des neuen Dirigenten teilte sich anregend und erhebend den älteren wie den jüngeren Mitgliedern der königlichen Kapelle mit. Es tat wohl, unter seiner feurigen Leitung die künstlerischen Aufgaben tiefer zu erfassen und bis in ihre feinsten Züge zu verfolgen: dem hergebrachten Formalismus stellte sich mit einem Schlage das Prinzip der lebensvollen charakteristischen Eigentümlichkeit gegenüber. Andererseits konnte Wagner auch vermöge der schonendsten kollegialischen Haltung, die er zu seinem älteren Kollegen Reißiger einzunehmen bemüht war, nicht vermeiden, daß dieser mit merklicher Eifersucht auf ihn und seine Erfolge blickte. Selbst im Orchester regten sich ähnliche Empfindungen unter solchen Angehörigen desselben, die unter der bisherigen schlaffen Zucht eine mehr oder weniger dominierende Stellung eingenommen hatten. Unter ihnen tritt uns recht augenfällig der Konzertmeister Lipinski entgegen. Dieser vorzügliche polnische Geigenvirtuos — eine wirkliche Zierde der Dresdener Kapelle durch die Intensität seines Tones, die geistige Durchdringung des Vortrages, die Beseelung des Ausdruckes — hatte sich sogleich

[1] M. Fürstenau in seiner anonymen biographischen Skizze: ‚Joseph Tichatschek. Nach handschriftlichen und gedruckten Quellen' (Leipzig, S. Heinze, 1868). — [2] Brieflich an Lehrs, 7. April 1843. — [3] Ebendaselbst.

während der ersten ‚Rienzi'-Proben unter den Enthusiasten für das neue Werk und seinen Schöpfer hervorgetan: ‚er fand gar keinen Ausdruck stark genug für sein Entzücken'.[1] Gleichwohl scheint er sich, in seiner genialen Virtuosen-Subjektivität, unter Reißigers bequemer Nachgiebigkeit, die es ihm gestattete über seinen Kopf hinweg Vortrag und Tempo durch seine energische Bogenführung zu bestimmen, wohler als unter dem neuen Dirigenten befunden zu haben. Zu einem Konflikt mit ihm, dessen weiterer Verlauf von Lipinskis Seite selbst zu Beschwerdeführungen bei der Generaldirektion führte — wie es scheint, hinter Wagners Rücken —, kam es gelegentlich einer Wiederholung der ‚Euryanthe' im Laufe des Monats März. Mit der Vorführung dieses Werkes seines geliebten Vorbildes, in welchem ‚trotz seiner traurigen, ja herzzerreißend lehrreichen Beschaffenheit jedes einzelne Musikstück mehr wert ist als die ganze Opera seria Italiens, Frankreichs und Judäa's', hatte sich, wie wir uns erinnern, der junge Meister am Dresdener Dirigentenpulte eingeführt.[2] War es ihm bei jener Gelegenheit noch nicht nach Wunsch gelungen, in jedem Detail auf den in klarer Rückerinnerung deutlich ihm vorschwebenden richtigen Vortrag dieser Musik zu dringen, so nahm er doch noch bei den folgenden Wiederholungen in erneuten Proben um so eifriger darauf Bedacht, der eingerissenen Verderbnis zum Trotz die ursprünglichen Intentionen des Tondichters wieder herzustellen.[3] In einem ausführlichen Schreiben an die General-Direktion vom 27. April erwidert Wagner auf die ihm inzwischen bekannt gewordenen Versuche Lipinskis, an seiner Autorität zu rütteln, mit der Berufung auf die höhere Autorität Webers selber: ‚Herr Lipinski bestreitet mir das Recht und die künstlerische Befugnis zu dergleichen Abänderungen. Nun will ich zur Umstoßung dieser Behauptungen nur eins aufstellen: Als mir von Ew. Exc. der Auftrag ward, ‚Euryanthe' zu dirigieren, bat mich die Witwe des Schöpfers dieser Oper um eine Unterredung, in welcher sie mich beschwor, doch endlich diese Musik dem Publikum wieder so zu Gehör zu bringen, wie Weber es verlangt hätte'. Zur vollen Würdigung dieser Anführung ist in Betracht zu ziehen, wie verständnisvoll Karoline von Weber in das Schaffen ihres Gatten eingedrungen, ja selbst dabei anteilsvoll

---

[1] ‚Am höchsten trieben es Tichatschek und Lipinski, vorzüglich Letzterer, die gar keinen Ausdruck stark genug für ihr Entzücken fanden', meldet Ferd. Heine über die Begeisterung während der Rienzi-Proben in einem Briefe an Ernst Kietz vom 24. Oktober 1842. — [2] Vgl. Bd. I, S. 477. — [3] Noch aus der Londoner Episode (1855) wird uns berichtet, wie Wagner im dortigen lauschenden Freundeskreise nach einem von ihm dirigierten Konzert, in welchem u. A. die ‚Euryanthen'-Ouvertüre vorkam, die ganze Oper am Klavier mit der ihm eigenen vergegenwärtigenden Lebhaftigkeit in ihren Hauptmomenten hinsichtlich ihres Vortrages durchging, bis er in vorgerückter Nachtstunde, die vor ihm auf dem Flügel liegende Schnupftabaksdose leer findend, plötzlich mit dem komischen Ausruf abbrach: ‚kein Schnupftabak mehr — also auch keine Musik mehr!'

mittätig gewesen war.[1] Leider ist das interessante Dokument, in welchem Wagner Zug für Zug die gegen ihn erhobenen Vorwürfe widerlegt, wie dem Verfasser seitens der Kgl. General-Direktion schriftlich mitgeteilt wurde, aus dem Akten-Bestande des Dresdener Theater-Archives spurlos abhanden gekommen.[2] Dieser erste Konflikt mit einem seiner Orchestermitglieder blieb für längere Zeit, dank der unvergleichlich eigenen Gabe des Meisters, einen jeden nach seiner Natur zu behandeln, auch der letzte, während allerdings die Erinnerungen Unbeteiligter den ehrgeizigen ‚schlauen Polen' noch in anderen Fällen als Widersacher Wagners anführen, wovon uns weiterhin noch ein Beispiel begegnen wird. Auf alle Fälle erhellt daraus deutlich, wie sehr der junge Künstler im Rechte war, eine Anstellung ‚auf Probe' im voraus mit der Begründung abzulehnen, daß er dadurch, der mehr oder minder parteiischen Stimme der Orchestermitglieder bloßgestellt, ein für alle Mal die richtige Stellung zu seiner Kapelle verlieren würde!

Kam es nun auch in der Tat nicht leicht wieder vor, daß auf dem engeren Gebiete seiner praktischen Tätigkeit, aus dem Orchester, das mit wahrer Begeisterung seinem neuen Führer anhing, ein Widerspruch gegen seine Leitung sich erhob, so hatte er bald genug zu spüren, auf welches andere Terrain nunmehr der Schwerpunkt der gegen ihn erhobenen Angriffe verlegt war. Nämlich auf das einer entschieden feindseligen Lokalkritik.[3] Immerhin konnte es ihn dabei wiederholt als ein seltsames Symptom überraschen, gewisse Äußerungen, die von ihm keineswegs vor der Öffentlichkeit, sondern in den Proben getan waren, von jener Seite her zum Ausgangspunkte irreleitender öffentlicher Beurteilungen gemacht zu sehen. Im übrigen zeigte sich in all diesen Plänkeleien mehr oder weniger nur das bestimmte Gefühl

---

[1] Sie, die er scherzend ‚seine Galerie' nannte (Ges. Schr. VII, 177), war stets die Erste, an deren Richterspruch er appellierte; ihre langjährige Bühnenpraxis kam seiner Selbstkritik zu Hilfe. So verdankt beispielsweise die drastische Eingangsszene des ‚Freischütz' (nach den Mitteilungen ihres Sohnes M. M. v. Weber) allein ihrem Rat ihre jetzige Gestalt; — ursprünglich sollte das Stück mit einer Szene zwischen Agathe und dem Eremiten beginnen. — [2] Dagegen ist neuerdings auch dieses Schriftstück, dem Kataloge einer Berliner Handlung zufolge, in rätselhafter Weise im Autographenhandel aufgetaucht und auf diesem Wege an einen unbekannten Privatbesitzer gelangt, wodurch eine eingehendere Kenntnis desselben wiederum auf eine unbestimmbare Zeitdauer hinaus ausgeschlossen oder dem Zufall anheimgestellt ist! — [3] Hierher flüchtete sich auch der, im speziellen Falle gegen Wagners Leitung der ‚Euryanthe' erhobene Einwand, um auf diesem unanfechtbaren Boden mit zäher Ausdauer eine durch nichts zu beseitigende Unsterblichkeit zu behaupten. Noch ein Jahr später verlautbart hier der Dresdener Berichterstatter der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' (W. J. S. E = Schladebach!) mit unbefangenster Miene den alten Vorwurf über die Selbstüberhebung Wagners, die sich bei einer erneuten Vorführung des Werkes der ‚Tradition' nicht gefügt habe: ‚Und der Dirigent wird doch ohne Zweifel überzeugt sein (!), daß die hiesige Kapelle die Tempi jener Oper fest und entschieden bewahrt habe' (!). Vgl. ‚Neue Zeitschr. für Musik' 1844, I, Nr. 40 und Seite 72 des gegenwärtigen Bandes.

davon, daß man es in ihm trotz aller Jugendlichkeit mit einer überlegenen Erscheinung zu tun habe, deren Aufkommen durch jedes Mittel zu verhindern war. Der verbissene Widerstand neidisch verborgener Gegner stand zu der freudig energischen Kraft und Wucht seiner überzeugungsvollen Betätigung in ganz entsprechendem Verhältnis. ‚Neid, Mißgunst, Bosheit und Kurzsichtigkeit taten sich zusammen, dem hochstrebenden Adler die Flugbahn zu verlegen'.[1]

Ehe wir hierfür das erste, für alle Folge entscheidende Beispiel anführen, haben wir noch eines Besuches zu gedenken, den im Frühjahr 1843 Mendelssohn in Dresden abstattete, um an dem alljährlich stattfindenden Palmsonntags-Konzert zum Besten des Pensionsfonds der Kapelle auf die Einladung des Komitees die Aufführung seines Oratoriums ‚Paulus' zu leiten. Der berühmte Gewandhausdirigent, seit kurzem auch durch den König von Preußen durch die Ernennung zum Generalmusikdirektor (neben Meyerbeer) ausgezeichnet, verschaffte den Dresdenern durch die Bereitwilligkeit, dieser Einladung zu entsprechen, einen Genuß von ungewöhnlicher Art; das Konzert war eines der glänzendsten zu nennen und hinterließ bei den zahlreichen Hörern einen tiefen Eindruck. So abhold Wagner von jeher der Gattung des Oratoriums an sich, dieses ‚geschlechtslosen Opernembryo', war — man entsinne sich seiner Polemik gegen Fuge und Oratorium in seinem frühesten Artikel über die ‚deutsche Oper'[2] — erkannte er dennoch in einem handschriftlich erhaltenen, eigenen Artikel über das Konzert, dessen beabsichtigte Verwendung uns eben so unbekannt geblieben ist als leider auch der Aufsatz selbst in seinem vollen Wortlaut, das neue Werk freudig als ein ‚Zeugnis von der höchsten Blüte der musikalischen Kunst' an, das uns ‚mit gerechtem Stolz auf die Zeit erfülle, in der wir leben'.[3] Es tritt uns darin von seiner Seite das redliche Bestreben entgegen, durch wohlwollende Überbrückung einer unzweifelhaft schon damals von ihm empfundenen trennenden Kluft es doch zu keinem eigentlichen Gegensatz zwischen dem berühmten Leipziger Tonmeister und seinem eigenen Wollen und Schaffen kommen zu lassen.[4] Wie gern hätte er sich über das Vorhandensein dieser Kluft getäuscht, wäre sie ihm nicht durch so mancherlei Symptome stets von neuem wieder grell

---

[1] Zusammenfassendes Urteil O. Leßmanns gelegentlich einer Revision Schladebachscher kritischer Urteile aus der Dresdener Periode, die uns ein deutliches Beispiel dafür geben, ‚wie nichtswürdig sich die Kritik gegenüber dem jungen Wagner verhielt' (Allg. Musikztg. 1891, S. 83). — [2] Bd. I, S. 202/04. — [3] Im Dezember 1886 ist das interessante, zwei Quartseiten umfassende Schriftstück, nach vorübergehendem kurzen Auftauchen, wiederum auf dem Wege des Autographenhandels in unbekannten Privatbesitz übergegangen. — [4] War doch die tief verderbliche Wirkung der gesamten Erscheinung Mendelssohns auf die Entwickelung der modernen Musik weit weniger in der einseitigen Beschränktheit seiner besonderen Begabung, als in der törichten Erhebung dieser seiner spezifischen Sonder-

beleuchtet worden! Ein Beispiel dafür blieb ihm lange im Gedächtnis; es schreibt sich von demselben Palmsonntags-Konzerte her, und ist in der Schrift ‚Über das Dirigieren' festgehalten. Nach alter Tradition wurde bei diesen Konzerten regelmäßig ein Oratorium und eine Symphonie zur Anhörung gebracht; dem Mendelssohnschen ‚Paulus' schloß sich diesmal die Fdur-Symphonie Beethovens (Nr. 8) unter Reißigers Leitung an. Nun hatte Wagner von je unter dem widerwärtig verwahrlosten Zeitmaß gelitten, womit nach dem vorausgehenden, stets etwas verschleppten Allegretto scherzando des zweiten Satzes das Tempo di Menuetto des dritten in den gewöhnlichen Aufführungen dieser Symphonie ‚mit nie wankender Entschiedenheit als erfrischender Ländler zum Besten gegeben wird, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist'[1] und sich hierüber soeben mit seinem Dresdener Kollegen in ein Einverständnis gesetzt, das für die heutige Aufführung von entscheidendem Einfluß zu werden versprach. ‚Ich unterhielt mich mit Mendelssohn über das soeben besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mitteilte, ich zwar mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte; denn dieser hatte mir versprochen, das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig Recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz

befähigung zum allgemeingültigen Gattungstypus begründet. ‚Mendelssohn war Landschaftsmaler erster Klasse', so schildert ihn Wagner in einer mündlichen Unterredung (17. Juni 1879). ‚Die Hebriden-Ouvertüre ist sein Meisterwerk: da ist Alles wundervoll geistig geschaut, fein empfunden und mit größter Kunst wiedergegegeben; die Stelle, wo die Oboen allein durch die anderen Instrumente hindurch klagend wie der Wind über die Wellen des Meeres zur Höhe steigen, ist von außerordentlicher Schönheit. Auch ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' ist schön, und den ersten Satz der schottischen A-moll-Symphonie liebe ich sehr; die Verwendung nationaler Themen wird keiner dem Komponisten verübeln. Seine zweiten Themen, seine Adagios, wo das Menschliche hervortreten soll, sind freilich bei weitem schwächer'. Ein Unglück aber, welches für den deutschen musikalischen Geist von Mendelssohn ausging, sah Wagner darin, daß er, anstatt eine eigenartig bedeutende Spezialität in der Landschaftsmalerei (wie Schubert im deutschen Liede und Löwe in der Ballade) zu bleiben, vielmehr zum Typus in allen Gattungen, und zwar zum Typus der Verweichlichung und Verzierlichung gestempelt ward, um der ‚durch Beethoven gleichsam erschreckten Musik eine moderne Erholung zu bereiten' (Hans v. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, S. 31—32). — [1] ‚Gewöhnlich ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit hastigem Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinwegkommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist' u. s. w. (Über das Dirigieren, Ges. Schr. VIII, 347).

begann und ich erschrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müssen. Ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: ›So ist's ja gut! Bravo!‹ So fiel ich denn vom Schreck in das Erstaunen. War nämlich Reißiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo nicht so streng zu verklagen' (für das gemäßigtere Zeitmaß hätte natürlicherweise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden müssen!), ‚so erweckte dagegen Mendelssohns Unempfindlichkeit im Betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in mir sehr natürlich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Unterscheidbares sich ihm darstellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken'.

Trotz solcher bedenklichen und zum Nachsinnen anregenden Eindrücke gab Mendelssohns mehrtätige Dresdener Anwesenheit zu den Proben und Aufführungen seines Werkes manche Veranlassung zur Fortsetzung des im Spätherbst des Vorjahres — bei Wagners kurzem Leipziger Aufenthalt — begonnenen Verkehrs. Gewiß stand er dem von früh auf Verwöhnten und Umschmeichelten jetzt anders gegenüber, wie einst als ganz junger Mensch bei Überreichung des Manuskriptes seiner Symphonie, wo er sich — nach seinen eigenen offenen Worten — neben ihm wie ‚stümperhaft' vorgekommen war: ‚nur vier Jahr jünger und erst noch in mühsamen Anfängen begriffen, während jener schon ein ganz fertiger Musiker war und auch als gesellschaftlicher Mensch die anderen völlig in die Tasche steckte'.[1] Nur machte er dabei aufs Neue die Erfahrung der eigentümlichen Art dieser gesellschaftlichen Verbindlichkeit; sie blieb glatt und kalt und war ihm gegenüber auch in der Folge nie zu irgend welcher menschlichen und künstlerischen Erwärmung zu bringen. ‚In persönlichem Verkehr war Mendelssohn sehr liebenswürdig; in größerer Gesellschaft aber verlangte er mit auffälliger Eitelkeit, daß man sich einzig und allein mit seiner Person beschäftigte, und war förmlich verstimmt, wenn noch der Eine und Andere die Aufmerksamkeit auf sich lenkte', sagt sein warmer Bewunderer J. Nordmann von ihm. Insofern Wagner Ähnliches schon damals an ihm erfuhr, durfte er sich, zu seinem aufrichtigen Bedauern, über die Ursachen dieser Zurückhaltung nicht im Unklaren fühlen. ‚Ich weiß aus guter Quelle', schreibt er vertraulich an Lehrs, ‚daß Mendelssohn — der jetzt auch eine Oper komponieren will — mehr als eifersüchtig auf mich ist: die Leipziger Clique, die ihm unbedingt gehorcht, weiß nun nicht, was sie mir für ein Gesicht ziehen soll: — die Esel! Gebe doch Gott, daß Mendelssohn eine tüchtige Oper herausbrächte, so wären wir

[1] Hans von Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner (Reclam, Universal-Bibliothek) S. 32.

ihrer Zwei, und könnten mehr ausrichten als Einer allein!‘ Man sieht, er hoffte damals noch auf ein Zusammenwirken, auf einen ehrlichen Wettstreit mit dem wirklichen positiven Können seines zurückhaltungsvollen Leipziger Antagonisten. Er hätte an einem lebensfähigen dramatischen Werke desselben so gewiß eine unbefangene Freude gehabt, als er in sich das unbeschränkte Vermögen fühlte, als Könnender mit dem Könnenden ringend, einen solchen Wettstreit einzugehen. Die Abfassung seines erwähnten Artikels, welche jetzt schwer zu erratende Bewandtnis es auch mit seiner Entstehung gehabt haben möge, zeigt jedenfalls von Wagners Seite nicht die mindeste ‚Eifersucht‘, — immer das untrügliche Zeichen der Schwäche! Man kann sich nicht neidloser über einen reichbegabten Mitstrebenden ausdrücken, als es in den soeben hervorgehobenen, vertraulichen brieflichen Worten geschieht; im gleichen Sinne können die, mit leicht erkennbarer Tendenz bisher einzig publizierten Stellen des ‚Paulus-Artikels‘ ihrem Urheber, künstlerisch wie menschlich, nur zur Ehre gereichen.

In seiner Amtsfunktion fand er es am übelsten mit dem Vortrage Mozartscher Musik bestellt. Wiederholt kam er in die Lage, zur Leitung eines Werkes an die Spitze eines Orchesters zu treten, dem eine, zu seinen eigenen früh gewonnenen Ansichten über die echte Tradition ihres Vortrages — man denke an seinen Verkehr mit Friedrich Dionys Weber[1] — in offenem Gegensatz stehende Spielweise zu eigen geworden war. Er selbst hatte diese Werke nicht einstudiert, von Grund aus wohl auch selbst nicht sein unmittelbarer Vorgänger in ihrer Leitung. Sie waren ihm in einer gewissen traditionellen Aufführungsweise übergeben, an die er sich nach seiner eigenen Schilderung zunächst — im Einzelnen selbst seiner Überzeugung zuwider — anzuschließen suchen mußte, um die Aufführung, wie sie sich im Wesentlichen nun einmal zuletzt festgestellt, so glatt und ungestört als möglich vorübergehen zu lassen. Doch nahm er es auf sich, bei der ersten Aufführung des ‚Don Juan‘ unter seinem Dirigentenstabe (26. April 1843) dem Werke und seinem Schöpfer zu Ehren auf die Abhilfe einiger wesentlicher Übelstände in Zeitmaß und Vortrag bedacht zu sein. Zu einer vollkommenen, dem ihm vorschwebenden inneren Bilde entsprechenden Vorführung kam es dabei noch lange nicht; er hätte die Oper dazu — wie soeben ‚Armida‘ — ‚mit Sängern, die sie bisher noch nie sangen, ja selbst vielleicht mit einem Orchester, das sie bisher noch nie spielte, von Grund aus neu einstudieren müssen‘. Der Eindruck der Aufführung auf das Publikum war in allen Teilen ein durchaus günstiger, seinen Erwartungen entsprechender; dennoch knüpfte sich an diese Vorstellung die erste bestimmte öffentliche Kriegserklärung der Dresdener Lokalkritik, ihr erster Angriff auf seine Dirigententätigkeit. Seltsamerweise

[1] Vgl. Band I, S. 162, 63.

gerade in der Laubeschen Zeitschrift! Dasselbe Halbjahr der ‚eleganten Welt', welches soeben seine Lebensschicksale in so freundlichem Sinne seinem weit ausgebreiteten Leserpublikum vorgeführt hatte[1], brachte in Anlaß dieser Aufführung aus reiner Unparteilichkeit eine förmliche perfide Anklageschrift gegen ihn als Dirigenten, in einem speziell sein Verhältnis zu Mozart behandelnden, anonymen ausführlichen ‚Brief über eine Aufführung des Don Juan auf dem Dresdener Hoftheater.' Der darin angeschlagene Ton ist kein feindselig heftiger, sondern gegen den ‚jungen Kapellmeister' derselbe glimpfliche, scheinbar wohlwollende, welcher den ungenannten Verfasser als mit dem bereits erwähnten fruchtbaren Dresdener Lokalkritiker und Reißiger-Freunde Julius Schladebach identisch vermuten läßt[2], so sehr er sich in den Eingangsworten verhüllt und durch eine veränderte Chiffre auf eine andere Spur leitet.[3] ‚Ich war seit langer Zeit', heißt es darin, ‚bei keiner Aufführung des ›Don Juan‹ zugegen gewesen; traurige Erfahrungen über die Behandlung, welche diesem Werke, wie andern Mozartschen, auf den meisten unserer Bühnen zuteil wird, hatten mich zurückgeschreckt. Gestern nun zog mich die Hoffnung hinein, daß der junge Kapellmeister einen besseren Geist werde angeregt haben. Ich bezweifle weder seinen guten Willen, noch den Ernst seiner Bemühungen; von beiden hat er bei Glucks ‚Armida'

[1] Band I, S. 466. — [2] Diese Vermutung wird dem aufmerksamen Beobachter durch den besonderen Umstand nahegelegt, daß der genannte Rezensent ein Jahr später in einem neuen ausführlichen Artikel ‚Herr Kapellmeister Wagner und Mozart', den er in der Schumannschen ‚N. Z. für Musik' mit seiner gewöhnlichen Chiffre W. J. S. E. unterzeichnet, auf den gegenwärtigen ausdrücklich Bezug nimmt. Als Probe seiner oben charakterisierten Art, sich über Wagner zu äußern, diene seine vergleichende Beurteilung Wagners und Reißigers in einem seiner alljährlichen Rückblicke auf die ‚Dresdener Oper' in derselben Zeitschrift (1844, II Nr. 11): ‚Reißiger mit seiner scharfen Auffassungsgabe, seinem Vermögen, in die Intentionen der verschiedensten Komponisten sich schnell und leicht zu finden, steht zur Seite Richard Wagner, der mit Sorgfalt und Einsicht einzustudieren und zu leiten versteht, wenn ihm auch noch hier und da die nötige Ruhe, Klarheit und Besonnenheit zu mangeln scheint, wenn auch seine rasche feurige Natur, und eine gewisse durch zu glücklich günstigen Geschickswechsel' (er hätte also wohl lieber in Paris verhungern sollen?) ‚und durch die Lobhudeleien sogenannter Freunde (!) erzeugte Anmaßlichkeit ihn bisweilen zu argen Mißgriffen fortreißt, die er indeß bei ruhiger Überlegung bald wieder gut zu machen strebt' (!) Bald nach jener oben erwähnten ‚Don-Juan'-Aufführung dirigierte Reißiger in seiner gewohnten Weise eine Aufführung von ‚Figaros Hochzeit'; da heißt es denn an demselben Orte derselben Zeitschrift, die eben den Angriff auf Wagners 'Don Juan' gebracht: ‚Das Orchester unter Reißiger war vortrefflich, die Wahl der Tempi durchaus einsichtig' u. s. w. — [3] Etwa auf die des damals (vor C. Bancks Eintritt in die Dresdener ‚Kritik') als Dilettant mit Vorliebe die kritische Feder führenden ‚Staatsrats A. Hitzschold' oder einer ähnlichen Lokalautorität! Denn die oben zitierten Eingangsworte sind nicht im Tone eines dürftigen Dresdener Berufs-Rezensenten, sondern in dem eines verwöhnten Kunstfreundes abgefaßt, dem die Tempi der Pariser Oper aus wiederholter eigener Anhörung geläufig sind.

deren jede nachfolgende Aufführung er immer einsichtsvoller als die vorhergehende leitete, ehrenvolles Zeugnis gegeben'. Vielleicht also lag eine spezielle Abneigung gegen Mozart vor, wie sie Wagners öffentliche Gegner ihm nachmals mit so beharrlicher Vorliebe angedichtet haben?[1] Auch diese meint der Kritiker nicht annehmen zu dürfen, wohl aber — in dem nachteiligen Einfluß seines mehrjährigen Aufenthaltes in Paris den Schlüssel zur Erklärung seiner fehlerhaften Zeitmaße zu finden! ‚In Paris ist bei der Aufführung deutscher Kompositionen durchgängig der Fehler herrschend, daß die langsamen Tempi viel zu langsam, die raschen viel zu rasch genommen werden, und Herr Wagner war von Anfang bis zu Ende der Oper in denselben Grundfehler verfallen ... Die Tempi, wie sie gestern von ihm genommen wurden, sind die französischen' u. s. w. Ihren Höhepunkt erreichten diese lächerlichen Beschuldigungen des anonymen Mozart-Kenners in der, albernerweise Wagner selbst zugeschriebenen Rechtfertigung: ‚in Paris nehme man die Tempi so', — wonach sich der ‚deutsche Musiker in Paris' alsbald nach seiner Heimkehr in einen ‚Pariser Musiker in Deutschland' verwandelt haben mußte! ‚Allerdings muß ich hinzufügen, daß der Kapellmeister in manchen Stücken nicht konnte, wie er wollte, daß er ein Tempo angab, die Sänger aber ein anderes nahmen, und ihm nichts übrig blieb als nachzugeben'. Hiernach wären also die ‚Pariser Tempi' dem Dirigenten durch seine Sänger aufgedrängt

[1] ‚Der Himmel weiß, auf welche Gründe hin, unter Musikern, mit denen ich nicht umgehe, die bestimmte Behauptung aufgebracht worden ist, ich verachte Mozart, — eine Albernheit, gegen die nur zu protestieren ich mich schämen würde', äußert sich Wagner wenige Jahre später (1846) gegen die gleichartigen Vorwürfe Bancks. ‚Wer mir aber etwas anhaben will, der pflegt solche Abgeschmacktheiten allerdings mit großem Vorteil; denn mit nichts Besserem ist ja ein jüngerer Musiker in der Meinung der Leute über den Haufen zu stoßen, als wenn man von ihm behauptet: er verachtet Mozart. Ist mir in bezug auf Mozarts Werke Etwas widerlich, so ist dies die Vielwisserei und Anmaßung so vieler einzelner Musiker, von denen Jeder die einzig richtige Auffassung des Geistes und Wesens Mozartscher Musik für sich in Anspruch nimmt. Sollte es mir dennoch aber einmal verstattet sein können, eine Mozartsche Oper ... von Grund aus neu einzustudieren, — sollten es mir ferner bei dieser Gelegenheit unsere orthodoxen Anhänger des Buchstabens erlauben, in den gestochenen Partituren, z. B. der des ‚Don Juan', viele wichtige Bezeichnungen als aus Versehen oder Nachlässigkeit des Korrektors, vielleicht aber auch aus Mangelhaftigkeit des vorgelegenen Manuskriptes, und wenn dies von Mozart selbst gewesen wäre (der in seinen Partituren den Vortrag gewiß noch nicht so genau bezeichnete, als er ihn beim persönlichen Einstudieren durch mündliche Aussprüche verlangte) als ausgelassen anzunehmen, — kurz, sollte es mir endlich freigegeben werden, meine durch ernstliches Studium und reine Begeisterung für Mozart gebildete künstlerische Überzeugung in dem Geiste einer so mir anheimgestellten Aufführung eines seiner Meisterwerke auszusprechen: (dann erst) würde ich Herrn C. B. ein Recht einräumen, über meine Leistungen als Dirigent einer Mozartschen Oper zu urteilen oder auch abzuurteilen.' Auf die perfiden Unterstellungen eines Schladebach hingegen hat Wagner nie mit einem öffentlichen Worte geantwortet!

worden! Jedenfalls konnte eine ähnliche Äußerung, während der Probe zu seinen Musikern getan, nur im anfeuernden Sinne der Berufung auf ein vorhandenes Beispiel für das verlangte richtige Zeitmaß, nicht aber — nach der sinnlosen Verdrehung des Kritikers — als ‚Rechtfertigung' von ihm gemeint gewesen sein! — Die Dresdener ‚Abendzeitung' hielt sich diesmal für veranlaßt, ihren Lesern die Auslassung ihrer Leipziger Kollegin ausdrücklich als ‚sehr herb und meist nur halb wahr' zu bezeichnen; nichtsdestoweniger ist sie der tatsächliche Ausgangspunkt für ein von hier ab immer wieder sich erneuerndes konsequentes Bestreben, Wagners Dirigentenleistungen in den Augen der Öffentlichkeit herabzusetzen und den anfänglichen Liebling des Gesamtpublikums in eine Parteistellung zu drängen.

Mitte Mai ging Reißiger zur Stärkung seiner kostbaren Gesundheit auf Urlaub; für den zurückbleibenden Amtsgenossen bedeutete dies eine ansehnlich vermehrte Arbeitslast. Er hatte nun den ganzen Dienst in Theater und Kirche allein zu besorgen, wobei ihm einzig der treue Röckel zur Seite stand. Daneben hatte er in dem aufrichtigen Verlangen, inmitten des Publikums seiner neuen Umgebung festen Fuß zu fassen, noch anderen zeitraubenden Verpflichtungen sich unterzogen. Bald nach seinem Amtsantritt hatte er sich dazu bestimmen lassen, als ‚erster Liedermeister' die Leitung des hervorragendsten Dresdener Männergesangvereins, der i. J. 1839 begründeten ‚Liedertafel' zu übernehmen, deren energischer, leidenschaftlich tätiger Vorstand, Prof. Dr. Löwe, sich ihm bald näher befreundete. Es galt nun nicht allein die regelmäßigen Proben dieses Gesangvereins zu leiten, auch bei besonderen Festlichkeiten ward nunmehr auf ihn als Dirigenten und Komponisten gerechnet. Für den Sommer 1843 bereitete sich auf Anregung Löwes, als begeisterten Gesangfreundes, ein allgemeines Musikfest der sächsischen Männergesangvereine in der Residenz vor; das Jahr vorher hatte man, nach dem Vorbilde der Schweiz, der Rhein- und Niederlande, zum ersten Male ein derartiges Fest veranstaltet; das diesjährige sollte noch glänzender ausfallen. Von ähnlichen Aufführungen hatten sich, nach Wagners eigenen Worten, seine Amtsvorgänger stets ‚vornehm zurückgezogen'; er fand sich nicht allein zur Übernahme ihrer Oberleitung bereit, die er mit Reißiger und dem Musikdirektor Müller (als Dirigenten des älteren Dresdener Männergesangvereines ‚Orpheus') teilen sollte; er sicherte dem Feste sogar auf Verlangen eine eigene Komposition zu. Als eine Feierlichkeit anderer Art stand für den Anfang Juni die Enthüllung des Monumentes für den verstorbenen König Friedrich August I., der von Rietschel ausgeführten Bronzestatue inmitten des Zwingers, bevor. Für diese Gelegenheit erhielt Wagner vom Könige die Bestellung eines Festgesanges; die Komposition des andern war Mendelssohn anvertraut; die Veranstaltung der ganzen Aufführung aber fiel um so gewisser dem Kgl. Kapellmeister zu, als es sich ja um eine patriotische Feier handelte,

an welcher König und Hof wesentlich beteiligt waren. Am 7. Juni 1815 war einst Friedrich August nach zweijähriger Trennung von seinem Volke in Dresden wieder eingezogen; derselbe Tag war nunmehr zur feierlichen Enthüllung des Denkmals auserwählt. Ihm gegenüber war die reichgeschmückte Tribüne für die Königliche Familie aufgeschlagen, ihr zur Seite rechts und links Plätze für die höheren Beamten, Abgeordneten der Ständeversammlung und andere Deputationen; der übrige Teil des Zwingers stand dem Publikum offen. Zünfte und Innungen zogen in feierlicher Prozession mit ihren Fahnen und Abzeichen auf; an den Seiten des Monumentes reihten sich, der Zahl der Regierungsjahre des verewigten Monarchen entsprechend, achtundfünfzig ‚weißgekleidete Jungfrauen' im Eichenlaubschmuck; aus sämtlichen Männergesangvereinen Dresdens hatte Wagner einen stattlichen Chor von 250 Sängern zusammengestellt und in zahlreichen Proben wohl vorbereitet. Kanonenschüsse, Fanfaren und begeisterte Hoch's der versammelten Menge begrüßten die höchsten Herrschaften bei ihrem Eintritt in den Zwinger; dann erhoben sich die Klänge des von Wagner komponierten schwungvollen Festgesanges (ohne Instrumentalbegleitung) auf einen vom Advokaten Hohlfeldt gelieferten Text. Eine Festrede des Staatsministers v. Nostitz und Jänkendorf ging dem feierlichen Enthüllungsakte voraus; den Beschluß der Festlichkeit machte der Mendelssohnsche Chor. In einem bald darauf geschriebenen Briefe an die Schwester Cäcilie denkt Wagner selbst mit Genugtuung des Umstandes, es habe nur eine Stimme darüber geherrscht, daß seine einfache und erhebende Komposition die komplizierte und künstliche Mendelssohns völlig geschlagen habe; auch erwähnt er einer goldenen Dose, die er dafür von dem König zum Andenken erhalten. Mit diesem königlichen Geschenk schien der Anfang zur Erfüllung der Prophezeiung der Schröder-Devrient gemacht, womit ihn diese, bei ihrer ersten Dresdener Wiederbegegnung, über den Verlust seiner einst von ihr empfangenen silbernen Dose bei der Besteigung des Dreadnought[1], humoristisch getröstet hatte: ‚sobald erst der ›Rienzi‹ bekannt wäre, würde er von den Fürsten Deutschlands mehr goldene und silberne Dosen erhalten, als er Taschen hätte'. Doch sollte sie immerhin auf längere Zeit hinaus die einzige ihrer Gattung bleiben!

Kaum war er damit fertig, so mußte er aber auch schon wieder an die Ausführung seiner dem Männergesangfeste zugesagten größeren Komposition gehen. Bei der stärksten, durch Reißigers Abwesenheit verdoppelten Dienstbeschäftigung hatte er nun in vierzehn Tagen eine große, ernste Arbeit zu liefern, zu der er sich noch zuvor die Dichtung verfassen mußte. Es war dies das ‚Liebesmahl der Apostel', von ihm nicht als sog. ‚Oratorium', sondern als ‚biblische Szene für Männerstimmen und großes

[1] Band I, S. 329.

Orchester' bezeichnet und die Ausgießung des heiligen Geistes über die Jünger des Heilandes behandelnd. Es blieb ihm alsdann noch übrig, seine anfänglich verschobene und endlich fast zu spät fertig gewordene Arbeit noch einzustudieren. Von dieser Periode berichtete er selbst in dem oben erwähnten Brief an Cäcilie, seine Nerven seien um diese Zeit so abgespannt gewesen, daß er oft ‚Viertelstunden lang dagesessen und geweint habe'. Das war das ihm von so vielen Seiten her beneidete ‚Glück' seiner Königlichen Kapellmeisterschaft! Zunächst hatte ihm seine neue Stellung noch nicht einmal die Möglichkeit einer eigentlichen häuslichen Niederlassung geboten; er wohnte jetzt vorübergehend in einer bescheidenen Garni-Umgebung in der Marienstraße No. 9, 1 Tr., und hatte erst für den bevorstehenden Herbst eine definitive behaglichere Häuslichkeit in einem Hause der Ostra-Allee ins Auge gefaßt[1]. Selbst für deren wohnliche innere Einrichtung sah er sich in seiner Kgl. Anstellung doch noch ganz auf ‚Gottes Hilfe' angewiesen, und da er von seinen früheren abenteuerlichen Musikdirektor-Anstellungen, und zuletzt noch von Paris her, von einer Möblierung auf allmähliche Abzahlung völlig genug hatte, setzte sich Minna hierfür ohne sein Vorwissen mit einem befreundeten Schauspieler (Kriete) in ein Einvernehmen, an dessen ‚heimliche Möbelkaufshilfe' durch das Darlehen einer verfügbaren Summe aus demselben Sommer ein humoristisches Bild erinnert[2]. Um diese Zeit äußerster Überbeschäftigung in voller Sommerhitze war übrigens der junge Meister ganz allein in Dresden zurückgeblieben; Minna hatte sich bereits, auf mindestens drei Monate, nach dem ihr lieb gewordenen Teplitz begeben, und sich dort in demselben Hause (‚zur Eiche'), das ihnen schon im vorigen Sommer zur Unterkunft gedient, mit seiner Mutter vereinigt niedergelassen, — ‚weniger einer wirklichen Kur wegen, als um in aller Unabhängigkeit des reizenden Aufenthaltes und der gesunden Luft dort zu genießen'.[3]

Mit dem Ende des Monates näherten sich die Tage des Gesangfestes und der Abschluß des ersten arbeitsvollen Halbjahrs im Dienste des neuen Berufes. Von allen Seiten strömten die sangesfreudigen Scharen von der oberen und unteren Elbe, aus der Lausitz, vom Erzgebirge und aus den Tälern der

[1] Der darüber bereits am 23. März 1843 mit dem Hausbesitzer Dr. med. Flemming abgeschlossene ‚Mietvertrag' befindet sich sub No. 5730a in Oesterleins ‚Wagner-Museum'. Wagners erste Dresdener Wohnung (Ende Juli 1842 bis Frühjahr 1843) war Waisenhausgasse 5, in der Nähe des Seetors: das alte, sonderbar aussehende, baufällige, einstöckige Haus im Rokoko-Stil wurde bald darauf niedergerissen und drei Häuser daraus gemacht: 5a, 5b und 5c. In ‚5b' wohnte später Alexander Ritter und empfing daselbst einen Brief Liszt's mit der Adresse: ‚Herrn A. Ritter, Waisenhausstraße Des dur.' — [2] Freundlich gesinnt und hilfsbereit, findet sich dieser Mann auch noch bei späterem wichtigeren Anlaß in der kleinen Zahl von Dresdener Freunden, die durch rechtzeitige Opferwilligkeit ihm ihren Glauben an seine Zukunft bewiesen. — [3] Brieflich an Lehrs, 7. April 1843.

Mulde, um mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel ihren Einzug in die sächsische Residenz zu halten. Es wurde geprobt und studiert; am 6. Juli nachmittags begann das Fest mit einer geistlichen Musikaufführung in der für solche Zwecke geeigneten Frauenkirche: den Schluß bildete das ‚Liebesmahl der Apostel'. Ein Chor von 1200 Männern auf einer Estrade, welche fast das ganze Schiff der Kirche einnahm; dahinter (unsichtbar) ein Orchester von 100 Instrumenten — eine ähnliche Aufführung hatte in Dresden, ja in Deutschland noch niemals stattgefunden. Je größer die Sängermasse, desto unvermeidlicher von Zeit zu Zeit ein Sinken des Tones. Schon bei den Proben hatte deshalb Wagner die Vorsicht gebraucht, von Zeit zu Zeit, nach gewissen Hauptabschnitten der Komposition, von zwei Harfen die Tonart wieder angeben zu lassen, und behielt die gleiche Maßregel auch für die Aufführung bei. Um die dramatische Illusion des Vorganges für den Zuhörer zum unmittelbaren geistigen Erlebnis zu erhöhen, ließ er die göttlichen Verheißungsworte (‚Stimmen aus der Höhe'): ‚Seid getrost ich bin euch nah' und mein Geist ist mit euch' von einem gegen vierzig Mann starken Männerchor auserlesener Stimmen aus der hohen Kuppel des Kirchengewölbes herab singen, ein Wagnis von hinreißender Wirkung, die durch das plötzliche Eintreten des unsichtbaren Orchesters bei den Worten der Jünger: ‚Welch Brausen erfüllt die Luft? Welch Tönen? Welch Klingen?' noch vermehrt wurde, während die Schladebachs über den angeblichen Naturalismus dieser kühnen Anordnung nur ein starres Entsetzen zeigten.[1] Wo sich der junge Meister nach der Aufführung nur blicken ließ, unter der Masse von Sängern, die aus allen Teilen des Landes herbeigeströmt waren, — tönte ihm ein begeistertes ‚Vivat!' und ‚Hurrah' entgegen, und der Jubel hatte kein Ende.

Nicht unmittelbar nach Beendigung der Festlichkeit war es ihm vergönnt, sich die endliche Erholung zu gönnen. Zwar war Reißiger bereits zum Musikfeste wieder zurückgekehrt; doch band den jungen Meister noch sein ‚Dienst' bis zur Ausnutzung seiner letzten physischen Kräfte. Noch am 11. Juli hatte er, nach einer vorausgegangenen Probe unter Mitwirkung eines gastierenden italienischen Sängers eine Vorstellung der ‚Lucrezia Borgia' (in italienischer Sprache) zu dirigieren, wobei es ‚nicht ohne Schwankungen abging'. Erst den Morgen des 13. Juli weihte er, als den ersten Tag eines

[1] Auf die ausführliche Mitteilung umfassender Fragmente aus einer in der Tat ‚nichtswürdigen', seitenlangen, perfid-persönlichen Kritik des mehrgenannten Julius Schladebach über das ‚Liebesmahl der Apostel' begründet O. Leßmann (a. a. O.) sein vernichtendes Urteil über diesen ‚obskuren Journalisten', der sich, weil er selbst einmal Dirigent eines Männergesangvereins gewesen war und sogar eine literarisch-kritische Zeitschrift für Männergesang herausgab, für einen ‚Kollegen' Wagners ansah, und als solcher, wie manche ähnliche Lokalgröße, ‚es nicht verschmerzen konnte, daß einer der Ihrigen durch seine Werke mehr von sich reden machte, als sie selbst'.

vierwöchentlichen Urlaubes, mit einem ausführlichen Brief an Cäcilie ein, dem wir im Vorhergehenden einige Details unserer Erzählung entnahmen. Wir erfahren daraus, daß Minna um die Zeit des Musikfestes auf einige Tage nach Dresden gekommen sei, wo sie ein trauriges Ereignis, der Tod ihres fünfundzwanzigjährigen Bruders, so sehr in Beschlag genommen habe, daß alle guten Folgen der Teplitzer Kur dadurch wieder verwischt wären. Er habe nur alles getan, daß sie so schnell wie möglich sich von hier entfernte, um in Teplitz sich wieder erholen zu können. Wir erfahren daraus auch von seinem betäubenden Schmerz über den plötzlichen Tod des guten Lehrs, von seiner sich gleichbleibenden Liebe und Teilnahme für die in Paris zurückgelassenen Freunde, und seinem Wunsche, sie bald in der Heimat um sich vereinigt zu sehen. Unmittelbar darauf begab er sich ebenfalls für wenige Wochen in die liebliche Teplitzer Einsamkeit.

Wir haben das erste Halbjahr seines Dresdener Wirkens, die Ermutigungen und Widernisse, die ihm während desselben begegnet waren, mit solcher Ausführlichkeit behandelt, weil damit im voraus die immer wiederkehrenden Verhinderungen bezeichnet sind, die ihn durch eine sinnlose und undankbare Überbeschäftigung von einer Fortführung seiner eigenen künstlerischen Produktionen abhielten. Daß die Dichtung seines ‚Venusberges' fertig sei — damals hatte der ‚Tannhäuser' noch diesen Titel — hatte er noch am 7. April an Lehrs gemeldet; der eigentliche Beginn ihrer musikalischen Ausführung aber fällt, bis auf vereinzelte Aufzeichnungen, erst in den November 1843. Aber über die Art dieser Ausführung war er sich nunmehr völlig im klaren: von einer Bestimmung derselben für Paris konnte nicht mehr, wie einst noch beim ‚Rienzi', die Rede sein! ‚Nichts mehr von Paris!' setzt er allen darauf zielenden Versuchungen der dortigen Freunde[1] entgegen, ‚dies muß ich für alle Ewigkeit im Rücken liegen lassen. Europäisch können wir Opernkomponisten nicht sein, da heißt es: entweder deutsch oder französisch!' Und in freudigem künstlerischem Selbstgefühl fährt er fort: ‚Man sieht es ja, was so ein Hans Narr wie Meyerbeer uns für

[1] Vor allem haftete Freund Lehrs mit seinen Neigungen und Vorstellungen so sehr an der Weltstadt, in deren Mitte er sein entbehrungs- und schmerzensreiches Dasein führte, daß er auch für seine Person allen Aufforderungen zu einer Rückkehr in die Heimat seine erklärte Abneigung entgegenstellte. ‚Soll unter Rückkehr ein Besuch verstanden sein', schrieb er noch zwei Monate (7. Februar 1843) vor seinem Tode an seinen Bruder, ‚so kannst du Dir leicht denken, welche selige Freude es mir machen würde, Euch einmal wiederzusehen und eine Zeit lang mit Euch zu leben. (Dennoch) gibt es, soviel ich sehe, für mich keinen Ort, außer Paris, wo ich leben könnte'. In gleichem Sinne hielt er noch in seinem letzten an Wagner gerichteten Brief (worauf die oben zitierten Worte die Antwort sind) an einem Erfolge an der Pariser großen Oper hartnäckig fest, den Wagner schon während seines dortigen Aufenthaltes ein für alle Mal aufgegeben.

Schaden macht — halb in Berlin, halb in Paris, bringt er nirgends etwas zuſtande. Am allerwenigſten in Berlin: wie ſcheußlich es dort ſteht, iſt gar nicht zu beſchreiben; das kommt davon, wenn man den Mantel ſo nach allen Winden hängen laſſen muß, wie Freund Giacomo. Es wird langſam gehen, aber es wird und muß gehen: aber nichts mehr von Paris!‘

Bevor wir jedoch das im vollen Bewußtſein des Gegenſatzes zu internationaler Mantelhängerei unternommene Werk in ſeinen Phaſen weiter verfolgen, müſſen wir einen Blick auf die äußeren Bedingungen werfen, unter denen es ins Leben gerufen werden ſollte. ‚Es wird langſam gehen, aber es wird und muß gehen‘, war ſein damaliger hoffnungsvoller Glaube in bezug auf das Schickſal ſeiner Werke; ſehen wir des Näheren zu, wie dieſe Hoffnung ſogleich in den erſten Anfängen ihrer Verwirklichung auf die ſeltſamſten Hinderniſſe ſtieß!

II.

Auswärtige Aufführungen.

Der ‚fl. Holländer' in Kassel und Riga. — Anmeldungen anderer Theater für beide Opern. — Wiederaufnahme des ‚Rienzi'. — Teilnahme an den Direktionsgeschäften. — Leipziger Gegenströmung, vom Konservatorium ausgehend. — Der ‚fl. Holländer' in Berlin: Berliner Gegenströmung. — Herausgabe beider Opern auf eigene Kosten. — ‚Rienzi' in Hamburg.

> Zunächst täuschte mich die, immerhin wohl nicht durchaus grundlose, Annahme eines schnellen, oder — wenn langsameren — doch unausbleiblichen, lohnbringenden Erfolges meiner Opern durch ihre Verbreitung über die deutschen Theater.
>
> Richard Wagner.

Der erste außerordentliche Erfolg des ‚Rienzi' erregte unter Wagners Freunden eine seltsame Besorgnis. Sie gelangt in einem Briefe des alten ‚Heinemännel' (Ferdinand Heine) an den gemeinsamen Freund Kietz (in Paris) zu naiv-vertraulichem Ausdruck. ‚Rienzi', heißt es darin, ‚hat die Hugenotten ganz eklipsiert. Ich fürchte, daß Meyerbeer, der sowohl für Berlin wie Paris für Wagner so unendlich einflußreich ist, am Ende futterneidisch werden wird. Er ist ein Jude, und zwar ein ehrgeiziger Jude!!!!' Damit war viel gesagt.

Wer sich die vertrauensvollen Beziehungen des jungen Meisters zu dem fragwürdigen Gönner seiner Pariser Periode in ihrem bisherigen Verlaufe recht vergegenwärtigt, wird sich leicht vorstellen, daß diese Beziehungen durch Wagners Dresdener Niederlassung keinen plötzlichen Abbruch finden konnten. Noch war sein Versprechen einer Berliner Aufführung des ‚fliegenden Holländers' unerfüllt. Noch gab sich der Mächtige, Einflußreiche den Anschein des wohlgesinnten Protektors, und so klar auch sein künstlerischer Charakter dem gereifteren Urteil des deutschen Künstlers offen lag, so wenig Mißtrauen setzte er bis jetzt noch in seine rein menschliche Gesinnung. Noch kürzlich (6. April) hatte ihm Meyerbeer geschrieben, der ‚Holländer, werde binnen vier Wochen (im Mai) in Berlin herauskommen. Wagner meldet dies tags darauf den teilnehmenden Pariser Freunden, zugleich mit seinem

wohlbegründeten Zweifel an der Verwirklichung dieser Aussicht. Allerdings erstreckten sich letztere zur Zeit noch nicht so sehr auf die Ehrlichkeit des Maestro, als auf die unverkennbare Schwäche der Berliner Zustände, an deren Spitze dieser seit einem Jahre als kgl. preußischer General-Musikdirektor stand. Er behielt Recht, der Monat Mai und das ganze Jahr 1843 ging vorüber, ohne daß vom ‚Holländer' weiter die Rede war.

Aber einen anderen, aufrichtigeren Freund und Beschützer seines Werkes hatte er inzwischen gewonnen. Dies war der ehrwürdige, von der umgebenden Musikwelt schroff sich absondernde Ludwig Spohr in Kassel. Wagners erste persönliche Begegnung mit ihm war vielmehr eine Nicht-Begegnung zu nennen. Es war im Sommer des vergangenen Jahres, noch lange vor den ersten ‚Rienzi'-Proben, daß der bald sechzigjährige Altmeister, der selbst dem Beethoven der zweiten Periode ein ablehnendes Unverständnis entgegensetzte, soeben zum Besuche in Dresden weilend, sich gleichzeitig mit ihm auf der Bühne des Hoftheaters befand. Seine Zurückhaltung gegen jede neuere Erscheinung auf dem Gebiete seiner Kunst war dem jungen Meister wohl bekannt; im bescheidenen Bewußtsein seiner bisherigen ‚Unbekanntheit und Unbedeutendheit' blieb er deshalb im dunklen Hintergrunde der Bühne und vermied es absichtlich, hervorzutreten und den wunderlich schroffen Gast mit seiner Annäherung zu belästigen. Um so größer sein Erstaunen, als er, kaum ein halbes Jahr später, ohne jedes Zutun seinerseits, von der Direktion des Kurfürstl. Hoftheaters in Kassel die Aufforderung erhielt, ihr die Partitur des ‚fliegenden Holländers' zur Aufführung einzusenden. Spohr hatte inzwischen einer Dresdener Vorstellung des Werkes beigewohnt und den günstigsten Eindruck davon erhalten. ‚Insoweit glaube ich mit meinem Urteile im klaren zu sein', äußerte er sich bald darauf brieflich, ‚daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte; wenigstens ist sein Streben in diesem Werke dem Edeln zugewendet und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen und dem gemeinen Ohrenkitzel zu fröhnen'. Mit so ungewöhnlicher Liebe und so feurigem Eifer verwandte er sich in den Proben für das Werk, und seine Begeisterung strömte so sehr über alle Beteiligten aus, daß das Kasseler Publikum schon vor der Aufführung auf etwas Ungewöhnliches, Bedeutendes vorbereitet war. Unter diesen Umständen gestaltete sich die erste Vorstellung am 5. Juni — mit Biberhofer als ‚Holländer' — zu einem bedeutsamen Erfolge[1]. Dabei blieb Spohr nicht stehen; zum Erstaunen und zur freudigen

[1] Das Orchester unter Spohrs Leitung war vorzüglich, die Inszenierung, besonders des dritten Aktes, ließ nichts zu wünschen übrig, so daß in letzterer Hinsicht Wagner sogar die Kasseler Einrichtung der Bühne später der Weimarischen als Muster empfahl. Die Leipziger ‚Signale', von Anbeginn in erbittertem Kampf gegen Wagner, heben gerade diese

Überraschung Wagners tat er ihm noch außerdem in einem Briefe seine volle Zuneigung kund; er erklärte diese durch die innige Freude, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es an Allem ansehe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei! ‚Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb', schrieb Wagner zehn Jahre später. Und in seiner vom 10. Juni datierten Antwort schüttet er ihm sein volles dankbares Herz mit aller Wärme der unmittelbaren Empfindung aus. ‚Ich war untröstlich', sind seine Worte, ‚meine Frau bereits in das Bad nach Teplitz geschickt zu haben; sie in der Freude über Ihren Brief nicht umarmen zu können, war mir fast schmerzlich'. Und mit rührender Bescheidenheit gegenüber dem greisen, ehrwürdigen Meister fährt er dann fort: ‚Wenn mir hier in Dresden das Publikum Ehren- und Beifallsbezeigungen in vollstem Maße zuteil werden ließ, so mußte ich mir doch immer dessen bewußt sein, daß dieselben Bezeigungen schon an Leute und für Leistungen ausgeteilt worden sind, denen ich meine künstlerische Achtung unbedingt versagen mußte: — aber zwei Worte von Ihnen, ja jetzt der tätigste und erfolgreichste Beweis Ihrer Teilnahme! da muß ich mich wehren und auf meiner Hut sein, nicht eitel zu werden und den Kopf nicht zu verlieren!'

Noch eine zweite auswärtige Bühne hatte der Kasseler mit einer Vorführung des ‚fliegenden Holländers' um zwei Tage den Vorrang abgelaufen: dies war das entlegene Rigasche Theater, dessen Leitung damals noch immer in den Händen Johann Hoffmans lag. Die dortige Aufführung fand fast um die gleiche Zeit, am 3. Juni (in Rußland: 22. Mai) statt; Dorn dirigierte, den Holländer gab Karl Günther[1], die Senta Dem. Köhler. Ein begeisterter Bericht darüber wurde der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' eingesandt. ‚Die neueste Erscheinung war für uns die Aufführung des fliegenden Holländers von Richard Wagner', heißt es darin. ‚Riga ist, so viel ich weiß, die erste Stadt, in der er auf die Bühne kam. Nun hatte Wagner während seines hiesigen Aufenthaltes in zu anspruchsloser Stille gelebt, um besondere Erwartungen zu erregen, und es ist vielleicht keine Stadt verwöhnter und durch Bellinische und Donizettische Musik verweichlichter, als eben Riga; gleichwohl — welch eine Aufnahme! Schon in dem ersten, am dunkelsten gehaltenen Akte brach bei der ersten und noch mehr bei der zweiten Aufführung ein stürmischer Beifall aus, wie schwer es auch wurde, in den streng

---

Ausstattung in folgender hämischer Notiz hervor: ‚In Kassel wurde Wagners neueste Oper: der fliegende Holländer, gegeben. Zwei imposante Seeschiffe, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit über die Bühne segelnd, erregten großen Enthusiasmus'. (Vgl. O. Eichberg, der fliegende Holländer, im Bayr. Taschenbuch für 1893). — [1] Vgl. Bd. I, S. 293.

zusammenhangenden Nummern einen Haltpunkt dafür zu finden. Alle Nummern des zweiten und dritten Aktes wurden mit laut geäußertem Entzücken aufgenommen.... Eine solche Aufnahme, unter den gegebenen Bedingungen hier auf keine Weise zu erwarten, läßt sich nur dadurch erklären, daß das größere Publikum durch halbbewußte Intuition inne wurde, was dem Musiker klar war, daß ihm nämlich hier ein Talent entgegenträte, das ganz etwas Anderes zu geben gesonnen sei, als italienische Milch.... Und so sei uns denn der fliegende Holländer ein Hoffnungssignal, daß wir bald ganz von der wüsten Irrfahrt in den fremden Meeren ausländischer Musik erlöst sein und die selige deutsche Heimat finden werden!'[1]

Was so schön ihm von Riga aus zugerufen worden war, sein Holländer sei ein Wegweiser zur Einkehr in heimische Gewässer, bewegte den jungen Meister zu gleicher Hoffnung, als er von Teplitz aus an Ferdinand Heine die freudigen Worte schrieb: ‚Daß diese Oper nicht nur in Dresden, sondern auch in Kassel und Riga sich Freunde erworben, erscheint mir als ein wichtiger Fingerzeig, daß wir nur schreiben müssen, wie es der uns Deutschen angeborene Sinn eingibt, nirgendhin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen und einfach die Stoffe wählen und behandeln, wie sie uns zusagen, um am sichersten zu sein, auch mit so gewagten Dingen Gnade vor den Augen unserer Landsleute zu finden. Auf diese Art könnten wir vielleicht auch wieder eine deutsche Originaloper gewinnen, und alle, die daran verzweifeln und sich ausländische Modelle kommen lassen, können sich an diesem Holländer ein Beispiel nehmen, der sicher so konzipiert ist, wie ihn nun und nimmer ein Italiener oder Franzose konzipiert haben würde'. Und noch eine andere naheliegende Hoffnung durfte mit Recht durch die Kasseler und Rigaer Aufführung in ihm bestärkt werden: die Hoffnung auf eine schnelle Verbreitung seiner Arbeiten über die deutschen Theater. Wohin er blickte, ward er gewahr, wie auf diesen, durch italienische und französische Produkte aus dem Geleise einer eigenartigen Entwickelung gebrachten Bühnen, nun doch am Ende auch diese Italiener und Franzosen ihren Kredit verloren hatten, und ringsum eine französische Oper nach der anderen durchfiel. Sollte da nicht, auch ohne auf ein nationales Ehrgefühl der Direktionen zu rechnen, die allgemein empfundene Leere ganz an und für sich allein geeignet sein, seinem produktiven Triebe freie Bahn zu gewähren? In diesem Interesse

[1] Es fehlt dieser Rigaer Korrespondenz nicht an den obligaten Ausstellungen hinsichtlich der Melodiebildung und der Instrumentation: letztere wirken doppelt wunderlich, wenn man sich durch den Augenschein davon überzeugt, wie monströs zusammengestrichen und unredigiert die damalige Rigaer Partitur war. Ihre nachmalige restitutio in integrum hat die größten Mühen bereitet: es mußte eine fast völlig neue Partitur hergestellt werden, um den Dornschen ‚Holländer' in den Wagnerschen zurückzuverwandeln!

hatte er in den letzten Dresdener Wochen und Monaten mitten unter aller gehäuften Belastung die große Arbeit auf sich genommen, die ungeheuerliche Partitur seines ‚letzten Tribunen' durch allerlei Reduktionen und Änderungen so weit einzurichten, daß sie selbst an einem mittleren Theater an einem Abend gut gegeben werden könne, und hielt sich für berechtigt, auf dieses bei weitem glänzendere Werk noch ganz andere Hoffnungen als auf den ‚fliegenden Holländer' begründen zu können. Eine unvorhergesehene verhängnisvolle Bedeutung sollte die Verschleppung der seit Jahren ihm zugesagten Berliner Aufführung durch den traurigen Umstand gewinnen, daß in der Nacht vom 18. auf den 19. August das Berliner Kgl. Opernhaus im Inneren völlig ausbrannte. Dagegen überraschte ihn die Administration des K. K. Kärntnertor-Theaters in Wien mit der Aufforderung, ihr für die bevorstehende Saison eigens eine neue Oper zu schreiben.[1] Weshalb es nicht dazu kam, entzieht sich unserer Kenntnis. War der Antrag nicht ernstlich genug gemeint? Wagner resümiert die Verhandlungen ein halbes Jahr später kurzweg mit den Worten: ‚Ich habe es abgeschlagen, ich hasse diese Stadt Donizettis.' Von Hamburg aus hatte sich Direktor Cornet im Hinblick auf ein geplantes Gastspiel Tichatscheks für den ‚Rienzi' gemeldet:[2] selbst Leipzig erschien, trotz der gegenwirkenden ‚Clique', noch nicht als verschlossen. Königsberg verhielt sich hoffnungerweckend[3], und während Prag und Danzig[4] über den ‚Holländer' für den bevorstehenden Winter verhandelten, machten selbst noch kleinere Bühnen Miene durch ihr Beispiel zu beweisen, daß ‚Rienzi' keineswegs die ‚monströse Oper' sei, an welcher die Kräfte ihrer Sänger und Musiker notwendig scheitern müßten. So lesen wir in einer gleichzeitigen Journalnotiz: ‚Rienzi' sei an dem kleinen Theater zu Halle angenommen und ‚vom Komponisten für die dortigen Kräfte zusammengezogen.'[5] Die letztere

---

[1] N. Zeitschr. für Musik 1843, II Nr. 2 (Juli): ‚R. W. arbeitet jetzt an einer neuen Oper, das Sujet ist der Wartburgkrieg. Vor Kurzem bekam er auch aus Wien die Einladung, eine Oper für das Kärntnertortheater zu schreiben'. Dresdener ‚Abendzeitung' vom 12. August: ‚R. W. hat von der Kaiserl. Österr. Hoftheater-Intendanz den Auftrag erhalten, für die dasige Hofbühne eine Oper zu komponieren'. Vgl. den Brief-Entwurf an die Administration der K. K. Hofoper in Wien bei Oesterlein III, S. 10 (Nr. 5613). — [2] Neue Zeitschr. für Musik 1843, I Nr. 39 (Mitte Mai): ‚R. W.'s ‚Rienzi' wird zunächst in Hamburg gegeben. Der Komponist ist jetzt mit Verkürzung der Oper beschäftigt, so daß sie nur einen Abend ausfüllen soll'. — [3] Brieflich an Löbmann: ‚Das erste Theater nach Dresden wird Hamburg sein, wo die Oper mit vielem Aufwand künftigen Januar in Szene gehen soll. Dann soll das neue Theaterunternehmen in Leipzig damit eröffnet werden, und selbst Königsberg macht sich schon jetzt daran'. Wie es mit Leipzig bestellt war, wird uns weiter unten beschäftigen; die erste Königsberger Aufführung verzögerte sich bis zum März 1845. — [4] A. a. O. 9. Dez. 1843: ‚Im Laufe dieses Monates geht der ‚fliegende Holländer' gleichzeitig in Berlin und Prag in Szene; auch mehrere kleine Theater, wie Danzig, machen sich daran'. — [5] Zeitung f. d. eleg. Welt v. 21. Juni 1843.

seltsame Nachricht ist wohl nur durch den Umstand erklärlich, daß um jene Zeit Bruder Albert daselbst als Regisseur und Schauspieler tätig war, nachdem ihn die Einbuße seiner Gesangstimme in immer engere Wirkungskreise gedrängt hatte. Die Hineinzwängung in die beschränkten Verhältnisse des Hallischen Stadttheaters blieb dem Tribunen erspart, indem die offenbar rein persönliche Anknüpfung dafür, durch die Übersiedelung Alberts nach Bernburg, in Wegfall kam. Leider aber hielten auch die anderweitig erweckten Hoffnungen größtenteils nicht Stich, teils weil die Schwierigkeiten der Inszenierung übertrieben wurden, teils weil in der Tat für eine glückliche Durchführung der Hauptrolle ein ausnahmsweise kräftiger Tenor gehörte, wie er nicht überall zu finden war.

In Dresden selbst sicherte die Begeisterung Tichatscheks für seine Aufgabe dem Tribunen einen glänzenden Vertreter; doch fehlte es, seit dem Abgang der Schröder-Devrient, an einem geeigneten Repräsentanten des Adriano. Auf diese Schwierigkeit für die Wiederaufnahme des Werkes bezieht sich ein ebenfalls aus Teplitz (bald nach seiner Ankunft daselbst[1]) an seine bisherige Irene, Dem. Henriette Wüst, gerichtetes Briefchen voll liebenswürdiger Schmeichelei. Er ladet sie darin ein, im bevorstehenden Herbst für die wichtigere Partie des jungen Colonna einzutreten. ‚Liebes Fräulein Jettel', ruft er ihr von hier aus in jenem vertraulich schalkhaften Tone zu, mit dem er sich jederzeit so unwiderstehlich die Herzen seiner Künstler gewann, ‚wenn Sie meinen Adriano nicht singen wollen, bringe ich Ihnen auch nichts mit; — wenn Sie ihn aber singen wollen, so sollen Sie nicht allein die Partie davon sehr bald ins Haus bekommen, sondern außerdem noch ein charmantes Hochzeitsgeschenk' u. s. w. Unterzeichnet ist das Briefchen mit der gleichen freundschaftlichen Neckerei: ‚Ihr Dich liebender Richard Wagner'.[2] Die Teplitzer Wochen vergingen dem Erholungsbedürftigen nur allzu schnell, und es ist uns durch kein bestimmtes Datum ein Anhaltspunkt dafür an

[1] Die Teplitzer Kur-Liste von 1843 meldet seine Ankunft erst am 29. Juli, aber gewiß mindestens 8—10 Tage nach seinem wirklichen Eintreffen; seine Wohnung daselbst ist die gleiche wie im vorigen Sommer: ‚Zur Eiche' in Schönau bei Teplitz. — [2] Dasselbe Briefchen, datiert ‚Teplitz-Schönau, 25. Juli 1843', enthält auch noch die zuvor (S. 30) erwähnte Hindeutung auf jene speziellen freundschaftlich geschäftlichen Beziehungen Minnas zu dem damaligen Bräutigam der Dem. Wüst, dem Schauspieler Hans Kriete: ‚Meine Frau läßt Sie schönstens grüßen und Ihrem Herzallerliebsten läßt sie wunderbare Dinge sagen: sie entdeckt mir nämlich soeben, daß sie sich in einer gewissen heimlichen Möbel-Angelegenheit sich von Ihrem Liebsten habe Geld geben lassen, und daß der Termin für die Wiederbezahlung jetzt nahe sei. Ich bitte daher den heimlichen Möbel-Kaufs-Helfer sich bis zu meiner Zurückkunft zu gedulden, wo ich ihn jedenfalls nach Verdienst und Schuldigkeit belohnen will.' Kriete war zugleich der Textdichter von Reißigers (1846 zur Aufführung gelangten) Oper: ‚Der Schiffbruch der Medusa'. Das gleiche Sujet war bereits vorher von Flotow als Erstlingsprodukt für die französische Oper komponiert, vgl. Band I, S. 303.

die Hand gegeben, ob während dieser kurzen Zeit die musikalische Ausführung des ‚Tannhäuser' in Angriff genommen worden sei. Noch vor der Rückkehr an seinen Berufsort sah er bei einem Ausflug nach Prag seinen Jugendfreund Joh. Kittl[1] wieder, der soeben — im Mai 1843 — unter zahlreichen Mitbewerbern, unter denen sich auch Spohr und Moliqne befanden, zum Direktor des Konservatoriums und Nachfolger Dionys Webers ernannt worden war. Anhaltend genug hatte der Bann eines engherzigen Klassizismus auf den Pragern gelastet, deren einflußreichstes Musikinstitut unter der Leitung eines Mannes stand, welcher Beethoven nur bis zur dritten Symphonie gelten ließ. Mit der Übernahme desselben durch den jungen, strebenden Kittl brach dies Eis, ein frischer jugendlicher Hauch schien durch das Musikleben der Moldaustadt zu wehen. Doch waren die ersten Monate der neuen Tätigkeit immerhin anstrengend, und Kittl verlor einige Male den Mut. In dieser Niedergeschlagenheit traf ihn Wagner, als er den alten Freund auf der Durchreise mit seiner Frau besuchte. Sein Zuspruch gab Kittl das Selbstgefühl wieder, das ihn zur Fortsetzung des aufgenommenen Kampfes den Blick mutig vorwärts richten ließ.

Nach Dresden zurückgekehrt, trat er selbst guten Mutes sein Amt wieder an, in dessen Pflichten er während einer, fast ausschließlich der italienischen Oper gewidmeten Sommersaison durch Reißiger und Röckel vertreten worden war. Am 31. August dirigiert er bereits wieder die ‚Schweizerfamilie'. Es würde dem Zweck unserer Darstellung nicht entsprechen, ihn durch die eintönigen Alltagsbeschäftigungen des damaligen Dresdener Repertoires zu geleiten. Während er in seinem Innern schon ganz in dem werdenden ‚Tannhäuser' lebte, traf er im Publikum einzig auf das Verlangen nach einer Wiederaufnahme des ‚Rienzi', die in Abwesenheit des eben beurlaubten Tichatschek noch längere Zeit hingehalten wurde. Gern bewilligte er dem Militärmusikdirektor Hartung das Arrangement mehrerer Stücke der Oper für dessen Musikkorps; sie bildeten seitdem den Glanzpunkt der Dresdener Gartenkonzerte auf der Brühlschen Terrasse und verfehlten nie ihre elektrisierende Wirkung. Auch an sonstigen ‚Popularisations'-Versuchen fehlte es nicht, weniger, um damit dem Werke oder dem Meister zu dienen, sondern, wie bis auf den heutigen Tag, weil das Bestreben, die Großen zu popularisieren, eine Art von einträglichem Zwischenhandel abgibt. Ein Dresdener Orchestermusiker wählte sich ein Thema aus der Balletmusik des ‚Rienzi', um es für sich zu einem Virtuosenstück zu bearbeiten. Da es eines der unbedeutendsten dieser — einst in Riga ohne besondere Sorgfalt ausgeführten — Episode war, fragte ihn Wagner verwundert, weshalb er sich gerade dieses Thema ausgesucht, und erhielt die originelle Antwort: ‚weil es das einzige im $^6/_8$ Takt sei'.

[1] Vgl. Band I S. 165/66 und 452.

Ende September kehrte Tichatschek von seiner Gastspielreise zurück, und auch das liebenswürdige ‚Fräulein Jette' hatte nicht lange darauf ihre Familien-Angelegenheiten soweit geordnet, daß sie, als nunmehrige Frau Kriete, den Anforderungen an eine Darstellung des Adriano genügen zu können vermeinte. Wagner selbst gehörte mit Tichatschek zu den Brautführern des neuvermählten Paares, und das ‚charmante Hochzeitsgeschenk' war nicht vergessen[1]. Beim feierlichen Hochzeitsbankett aber hielt er der noch so jugendlichen alten Freundin, die einst in Leipzig seine allererste ‚Szene und Arie' öffentlich gesungen, eine genial humoristische Rede von ‚zwerchfellerschütternder Wirkung', der es an so viel Ernst nicht fehlte, als für die Gelegenheit passend war. Die Erinnerungen der damaligen Kollegen schildern den Meister überhaupt zu jener Zeit als ‚ausgelassen wie ein Kind, übermütig und zu den tollsten Eulenspiegeleien aufgelegt: er habe allerlei Mummenschanz getrieben, sich unter den Tisch verkrochen, das Hundegebell nachgeahmt und andere derartige Allotria mehr'.[2]

Der Winter von 1843 zu 44 war in der Tat, trotz mancher noch nicht überwundener Sorgen, trotz mancher beginnenden Mißgunst und Anfeindung, der hoffnungsvollste, und deshalb glücklichste Abschnitt der so drangsalreichen Dresdener Epoche. Er hatte sich seit seiner Rückkehr aus Teplitz endlich auch ein anspruchsloses, aber angenehm wohnliches Heim in der Ostra-Allee No. 6 (zweites Stockwerk) für den Mietpreis von 220 Talern begründet und sich darin nach Behagen eingerichtet. Daß zu letzterem Zwecke ein abschläglich empfangenes ‚Rienzi'-Honorar aus Hamburg[3] mit behilflich sein konnte, stellte sich ihm unwillkürlich als willkommene Bürgschaft künftiger regelmäßiger Einnahmen von den auswärtigen Aufführungen seiner Werke dar. Mancherlei Verpflichtungen aus seinen Notzeiten[4] hatten seine Einkünfte im ersten Halbjahr wesentlich geschmälert; nun durfte er einer um so günstigeren Entwickelung seiner Lage entgegensehen. Zu keiner Zeit hat er sich so positiv befriedigt über seine Situation ausgesprochen. Für alle überstandenen Entbehrungen schien die Entschädigung nahe bevorstehend; die Aussicht auf eine einträgliche Verbreitung seiner Werke trug das Ihrige zu solcher Hoffnung bei. ‚Eine glänzende, lebenslängliche Anstellung in der reizendsten Stadt und unter den angenehmsten Verhältnissen, von meinem König und dem ganzen Publikum auf jede Weise ausgezeichnet, kann ich ruhig der

[1] Es bestand aus einer ‚wertvollen, kunstreich gearbeiteten Butterbüchse von Kristall', die, sei es nun in Wirklichkeit, oder auch nur in der dankbaren Erinnerung der Empfängerin fortlebend, vor kurzem aus diesem Erinnerungsschatze wieder vor der Öffentlichkeit aufgetaucht ist (Neue Musikzeitung (Köln) 1887, Nr. 18, S. 210). — [2] Ebendaselbst. — [3] Im Betrage von 202 Mark Banko; Herm. Uhde erwähnt die Vorausbezahlung im Oktober 1843 in seiner Geschichte des Hamburger Theaters. — [4] Vgl. Band I, S. 469.

Verbreitung meiner Opern zusehen und mir Zeit für neue Arbeiten nehmen'.[1]

Auch an den laufenden Direktions-Geschäften mit ihren zahlreichen Sitzungen und Beratungen beteiligte er sich um diese Zeit gern und ohne Zurückhaltung. Traf er hier noch so Manches im hergebrachten Schlendrian verwahrlost, so betrachtete er es eben als die ihm zugewiesene Aufgabe, der Willkür und Bequemlichkeit mit den strengen Forderungen entgegen zu treten, zu deren pünktlicher Erfüllung er selbst das lebendige Beispiel gab. Es gelang ihm u. a., mit der notwendigen Schutzmaßregel durchzudringen, daß ‚von jetzt ab sämtliche Sänger und Sängerinnen, denen kontraktlich Urlaubsreisen verwilligt waren, zu einer und derselben Zeit reisen und zurückkehren sollten'. Es ward dadurch dem Übelstande vorgebeugt, daß — wie bisher — bald der erste Tenor, bald die Primadonna, bald der Bassist mitten in der Saison auf und davon ging, um wo anders zu gastieren, und infolgedessen ein einstudiertes und schon angesetztes Werk, nicht selten für immer, zurückgelegt ward. ‚Ob sich alle unsere Sänger und Sängerinnen, namentlich Tichatschek und die Schröder-Devrient, dieser notwendigen Maßregel fügen werden, ist freilich die Frage!' bemerkt dazu eine gleichzeitige Stimme.[2] ‚Wir wollen aber hoffen, daß unsere Hoftheater-Intendanz zum Besten des ganzen Instituts und zu ihrer eigenen Ehre hier keine Widersetzlichkeit duldet, sondern den Anordnungen Wagners Gehorsam verschafft. Den Sängern und Sängerinnen wird dies mehr zum wahren Nutzen gereichen, als die bisherige Nachsicht gegen ihre Launen und Ungezogenheiten, oder gar das Trotzen derselben'. Ein im Besitze der Sängerin Kriete erhaltenes undatiertes Blättchen aus dem Frühjahr 1844 zeigt uns deutlich, wie willkommen seine Energie der Generaldirektion in Repertoirenöten war, wie gern man sich in solchen Fällen auf seine Schultern stützte. ‚Werteste Freundin!' heißt es darin, ‚würden Sie uns (denn ich spreche als sehr in Verlegenheit gesetzte Theaterdirektion und Regie) wohl den großen Gefallen erweisen, morgen die Agathe zu singen, damit die einzige unter obwaltenden Umständen mögliche Oper, der Freischütz, gegeben werden könne? Da Norma nicht sein kann, die Regimentstochter[3] durch Unwohlsein der Gentiluomo ebenfalls nicht möglich ist; Zar und Zimmermann, Wildschütz usw. wegen entstandener Lücken in der Besetzung unmöglich sind; da ferner andere Opern, wie die weiße Dame, von Tichatschek ohne Probe zurückgewiesen werden müssen: bleibt für den Augenblick nichts anderes übrig, als Ihre Ge-

[1] Brieflich an Löbmann, 9. Dez. 1843. — [2] J. P. Lyser in Gaßners ‚Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine' 1844. — [3] Die ‚Regimentstochter' seit 18. Februar 1844 im Dresdener Repertoire, mit der Spatzer-Gentiluomo in der Titelrolle der Oper, und unter Röckels Direktion. Das Zettelchen etwa aus dem März oder April.

fälligkeit in Anspruch zu nehmen, damit wir nicht ganz sitzen bleiben. Oder haben Sie sonst einen Vorschlag zu machen? Er soll sehr willkommen sein! Ach Gott, wenn ein Regisseur krank ist, hat ein Kapellmeister doch schreckliche Sorgen!'

Zu den näheren Freunden, die sich außer Tichatschek, Röckel, Fischer und Ferdinand Heine um den jungen Meister scharten, gehört als einer der ältesten und treuesten sein damaliger Hausarzt, Dr. med. Anton Pusinelli. Als noch junger Arzt wohnte er im Jahre 1843 in der Nähe Wagners. Bei Gelegenheit eines von der Dresdener Liedertafel dem Künstler dargebrachten Ständchens hatte er sich diesem zuerst genähert und ihm seine wahre, ungewöhnlich innige Ergebenheit zu erkennen gegeben. ‚Es war eine Ahnung von Richards Größe, die mich gleich anfangs zu ihm hinzog; denn verstanden habe ich ihn damals noch nicht', schrieb er hierüber noch in einem seiner letzten Briefe, mit der Hinzufügung: ‚die Epigonen haben es leichter!' Bald trat er mit ihm in einen gegenseitig wohltuenden Freundesverkehr, ward sein sorgsamer Hausarzt und bewies sich in der Folge, bei den äußeren Schwierigkeiten, die sich über dem Leben des, in einer ihm urfremden Welt seinem Ideale nachstrebenden Künstlers anhäuften, als ein eifrig tätiger Berater.[1] Ein stets gern gesehener junger Freund, dessen sich Wagner mit besonderem Wohlwollen annahm, ward ihm, seit dessen erstem Besuch in seinem Hause, der siebzehnjährige Gustav Kietz, der ebenso bescheidene, als talentvolle jüngere Bruder seines Pariser Freundes, der soeben die Dresdener Akademie besuchte, um sich der Bildhauerkunst zu widmen. Jener erste Besuch war kurz vor der ersten ‚Rienzi'-Aufführung erfolgt; er wurde mit der gewinnendsten Herzlichkeit aufgenommen und nur ausgescholten, weil er nicht schon viel früher gekommen war. Alle Anhänglichkeit Wagners an den Pariser Freund, alle Dankbarkeit, die sein großes Herz diesem Letzteren für zahlreiche Beweise seiner treuen Ergebenheit zu schulden vermeinte, wurde von ihm auf den jungen Mann übertragen, der bald sein besonderer Schützling und Pflegling ward und dessen erhaltene Briefe an seinen Bruder Ernst von enthusiastischen Äußerungen über Wagners Werke, seine Person

[1] ‚Bayreuther Blätter' 1878, S. 112. ‚Seitdem hat sich 35 Jahre hindurch (Pusinelli † am 1. April 1878 als Geh. Hofrat in Dresden) die Freundschaft beider Männer, soweit das Leben sie auseinanderführte, unverändert warm und rein erhalten. Die Liebe zur Person des Meisters übertrug sich auch auf seine ideale Sache; noch kurz vor seinem Ende übernahm er mit freudiger Bereitwilligkeit die Dresdener Vertretung des (damaligen) Bayreuther Patronatvereines, und es war ihm besonders schmerzlich, daß er, als sein Leiden sich verschlimmerte, dafür wirklich tätig zu sein sich verhindert fühlen mußte. Der ‚Parsifal', den er, als der Einzige, bereits im Manuskript zu lesen erhalten hatte, warf in seine letzte traurige Leidenszeit ein entzückend tröstliches Licht, und noch einmal konnte er in schönen, innig empfundenen Worten seinen Dank für die letzte Liebesgabe seines großen Freundes aussprechen, die er als ‚eine neue Großtat des deutschen Geistes' pries. (Ebendas. S. 113.)

und seine häusliche Umgebung erfüllt sind[1]. ‚Ich habe Rienzi gesehen und gehört; es hat mich noch nie eine Musik so entzückt wie diese', schreibt er in voller Begeisterung. Dann wieder berichtet er über den aus dem ‚fliegenden Holländer' empfangenen Eindruck, dessen Musik er ‚dem Rienzi fast vorziehe', über die Lebhaftigkeit, mit welcher Wagner dirigiert habe und den stürmischen Hervorruf des Meisters. ‚Ich gehe jetzt oft zu Wagners', heißt es ein andres Mal, ‚und bin gern bei ihnen; es sind prächtige Leute. Mme. Wagner erzählte mir auch, daß sie Dir Reisegeld geschickt hätten, damit Du endlich zurückkommen solltest. Am 8. Januar' (also nach der 3. Aufführung des fl. Holländers) ‚hätte Wagner von Dir geträumt und ganz laut gesprochen: schäme dich, Kietz, bleibe Dir endlich selber treu, sonst wird nichts aus Dir — dann habe sie ihn geweckt'. Diese frühesten Besuche fanden noch in Wagners erster Dresdener Wohnung in der Waisenhausgasse statt;[2] nach der Übersiedelung in die Ostraallee wurde der junge Kietz an bestimmten Wochentagen sein regelmäßiger Haus- und Tischgast. ‚Wagner hat sich meiner in geistiger Beziehung auf das Teilnehmendste angenommen', berichtete er später den Seinen, ‚er ging auf meine Fragen ein, regte mich nach allen Seiten hin an, lieh mir Werke aus seiner Bibliothek; kurz, ich bin ihm zeitlebens dankbar gewesen für das, was er mir in meiner Jugend war. Die in seinem Hause verlebten Stunden sind die schönsten meiner Jugendzeit; er wurde immer herzlicher im Umgang und war immer voll heiteren, sprudelnden Humors.'

‚Ruhig der Verbreitung meiner Opern zusehen und mir Zeit für neue Arbeiten nehmen' — diese brieflichen Worte bezeichnen dasjenige, woran dem Schaffensfreudigen einzig gelegen war. Mehr verlangte er nicht von der Welt, und zu keiner Zeit schien ihm dieser erwünschte Zustand nach innen wie nach außen mehr gesichert. Nur zu deutlich drängte sich ihm das Vorhandensein zahlreicher ‚heimlicher Neider und offener Feinde' auf;[3] buchstäblich wahrheitsgemäß konnte er schon damals von sich sagen: ‚ich nehme schon gar kein Journal mehr in die Hände, ohne sicher zu sein, daß ich darin heruntergerissen oder bekrittelt werde'. Dennoch erschien ihm die Position

---

[1] Auszüge aus diesen Briefen wurden dem Verfasser durch die Güte der Tochter des Herrn Prof. Gustav Kietz mitgeteilt. — [2] Waisenhausgasse 5, in der Nähe des Seetors, in dem alten Rokoko-Hause (S. 30, Anm.). — [3] Vgl. die gleichzeitige Äußerung J. P. Lyser's: ‚Wagner steht gegenwärtig im kräftigsten jugendlichen Mannesalter; wir dürfen also hoffen, daß er noch lange für unsere Oper mit gleicher Kraft wie jetzt tätig sein werde. Daß es ihm weder an heimlichen Neidern noch offenen Feinden fehlt, ist bei einem so entschiedenen Charakter wohl natürlich. Doch auch die Zahl der Freunde Wagners die in ihm den genialen Künstler und herzigen biedern Menschen ehren, ist nicht gering. Er weiß dies, freut sich dessen und geht unbefangen seinen geraden Weg fort'. (‚Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine' 1844, herausgegeben von Dr. F. S. Gaßner).

seiner Werke dadurch noch nicht direkt gefährdet: ‚das wird wohl noch eine Zeit lang so fortgehen, bis meine Opern überall herum sind: dann werden sie endlich doch das Maul halten müssen.'[1] Anfang November sandte er die Partitur des ‚fliegenden Holländers' nach Prag an den dortigen Theaterdirektor Stöger, der ihm Hoffnung auf ihre baldige Aufführung erweckt hatte. ‚Du — wache mir ja über die Aufführung', schreibt er gleichzeitig an Kittl. ‚Ist der Bassist gut, so ist mir eine Hauptbedingung erfüllt; auch die Grosser[2] ist mir ganz recht; nur gehört von Seiten des Bassisten zumal auch viel guter Wille dazu, denn seine Partie ist äußerst schwierig, — besonders auch in rein musikalischer Hinsicht. Wegen der Darstellung der Szene habe ich Stöger auf den Maschinisten des Kasseler Hoftheaters hingewiesen: der soll ihm die besten und praktischesten Einrichtungen mitteilen. Den Dirigenten, Herrn Skraup,[3] mußt Du aber noch übernehmen, auch dieser muß besonders guten Willen haben und späterhin viel Geduld, zumal mit dem Orchester; die Violinen haben teufelmäßig schwer zu spielen. Grüße doch Skraup von mir und empfiehl mich ihm bestens. — Das Gescheiteste, was Du tun könntest, wäre — recht bald selbst eine Oper zu komponieren, damit ich Gelegenheit erhalte, Dir Gleiches mit Gleichem für Dresden zu vergelten. Wie steht es mit einem Texte?' Die Aufführung war für den Monat Dezember in Aussicht genommen, verzögerte sich aber immer mehr — endlich erfolgte die Rücksendung der Partitur: die wirkliche erste Prager Vorstellung fand erst dreizehn Jahre später (Sept. 1856) statt! Dann freilich zu Beginn einer ‚Wagner-Woche', — aber dennoch zu spät, um einer inzwischen fest eingewurzelten Gegnerschaft den bereits gewonnenen Vorsprung abzuschneiden!

Am 19. November gelangte ‚Rienzi' neu einstudiert vor das Dresdener Publikum. Frau Kriete gab den Adriano mit gewohnter Tüchtigkeit, die Partie der Irene war durch eine jüngere Kraft (Frl. Wächter) vertreten. In dieser neuen Aufführung erlebte das Werk im Laufe von zwölf Monaten wiederum elf Aufführungen, von denen zwei dem ersten Teile, d. h. den unverkürzten beiden ersten Akten unter dem Titel ‚Rienzis Größe' gewidmet waren.[4] Auch von der Nachbarstadt Leipzig fand hierzu wiederholter lebhafter Zuspruch statt. Schon seit längerer Zeit hatte sich zwar die Frage erhoben, weshalb man ‚Wagners Opern nicht auch in Leipzig selbst inszeniere, deren jede doch mehr Gehalt habe, als ein Dutzend französischer oder

[1] A. a. O. — [2] Henriette Grosser, vgl. Bd. I, S. 229 und 408. — [3] Skraup in Prag war unter den Mitbewerbern um die Dresdener Kapellmeisterstellung gewesen, vgl. Bd. I, S. 474 Anm. — [4] Wiederholungen des ‚Rienzi' am 19. Nov., 22. Nov. (erster Teil), 26. Nov. (mit Hinweglassung der Tänze, wegen der protestantischen Totenfeier!), 10. Dez., 5. Jan. (erster Teil), 29. Febr., 21. Mai, 26. Juli, 20. Sept. (20. Aufführung), 22., 27. Okt. 1844.

italienischer Novitäten'. So gerechtfertigt diese Frage war, so ungehört war sie unter Ringelhardts Leitung verhallt: jetzt, wo man der Niederlegung seines Amtes in die Hände eines neuen Direktors (Karl Christian Schmidt) entgegensah, verlautete mit zunehmender Bestimmtheit, ‚Rienzi' von Richard Wagner werde eine der ersten Opern sein, die unter dem neuen Direktorat zur Aufführung gelangen würden. Aber die Erwartung erwies sich als trügerisch. Das in der eigenen Geburts- und Vaterstadt des Komponisten doppelt berechtigte Verlangen nach einer Vorführung des eindrucksvollsten Werkes der jüngsten Vergangenheit, das in der Nachbarstadt fortwährend die gleiche begeisterte Aufnahme erhielt, die es bei seinem ersten Erscheinen empfangen, fand an maßgebender Stelle so wenig Entgegenkommen, als es einst die ‚Feen', das ‚Liebesverbot' und der noch von Paris aus nach Leipzig entsandte ‚Holländer' gefunden. Gewiß war dies nicht allein der Direktion schuld zu geben. Im Publikum selbst, dessen Neigungen eine geschäftsmäßig auf ihren Vorteil bedachte Theaterleitung so gern in Berücksichtigung zieht, unter den eigentlichen musikalischen ‚Honoratioren' der Stadt, machte sich, unter dem unbestritten dominierenden Einfluß des Gewandhausdirigenten und seiner Anhänger, eine gewichtige Gegenströmung geltend. Der durch seine Universität und seinen Buchhandel in allem deutschen Wesen sonst so regsam sich auszeichnende Ort hatte in Beziehung auf den jungen Meister und seine Werke ‚selbst die natürlichen Sympathien jedes, deutschen Städten sonst so willig anhaftenden Lokalpatriotismus verlernt'. Im April 1843 hatte die feierliche Eröffnung des durch Mendelssohn begründeten Leipziger Konservatoriums stattgehabt, und der Anhang des berühmten Musikers darin einen neuen Punkt des Zusammenschlusses um die berückende Persönlichkeit des Meisters gefunden; seine kurz zuvor erfolgte Ernennung zum Kgl. preußischen Generalmusikdirektor wob ihm nur eine neue Glorie um das Haupt, ohne ihn auf die Dauer von Leipzig und dem Kreise seiner dortigen Verehrer zu trennen. Selbst ein R. Schumann, der doch anfänglich in seiner Zeitschrift eine von dem Mendelssohnschen Geiste sehr verschiedene Richtung verfolgt und sie in eigenen Tonschöpfungen zur Geltung gebracht hatte, ward widerstandslos mehr und mehr in die gleiche Richtung gezogen, so wenig seine warme Begeisterung für das Schaffen des Allbewunderten von diesem durch irgend welches tiefere sympathische Verständnis seiner eigenen Kunstrichtung erwidert wurde. Es ist wiederholt auf den charakteristischen Umstand hingewiesen, daß man in den hinterlassenen schriftlichen Äußerungen Mendelssohns vergeblich nach irgend welchen anerkennenden Urteilen über Schumanns Werke sucht, wie sie sich umgekehrt in des Letzteren Briefen und Schriften über Jenen so zahlreich antreffen lassen.[1]

[1] Das nach unserer Kenntnis einzige Schriftstück, in welchem sich Mendelssohn

Dies ist kein Zufall, sondern entspricht dem tatsächlichen Verhältnis: Mendelssohn liebte es ausschließlich Huldigungen entgegenzunehmen. Von früh auf waren ihm solche verschwenderisch dargeboten worden; er war daran gewohnt und empfing sie mit würdevoller Überlegenheit wie einen ihm gebührender Zoll. Was von ihm verschieden war, mußte sich ihm bedingungslos unterwerfen, oder es ward fast instinktmäßig in gebührender Entfernung gehalten. Schumann ward am Konservatorium als Lehrer mit eingereiht; aber er hielt es nur ein Jahr in der neuen Stellung aus. Er gab sie nicht auf, weil er nach Dresden übersiedeln wollte, sondern er siedelte über, weil ihm Leipzig unerträglich geworden war. In Dresden bot sich ihm, als er 1844 seinen Wohnsitz dahin verlegte, nach Aufgabe seiner Zeitschrift keinerlei Garantie für eine gesicherte Existenz. Bereits am 23. Dezember 1844 dirigierte er in einer musikalischen Akademie der Kgl. Kapelle zum Besten der Armen im Dresdener Hoftheater persönlich seine größere Tonschöpfung ‚das Paradies und die Peri'. Den ersten Teil des Konzerts sollte ursprünglich Wagners ‚Faustouvertüre' bilden. In einem Briefe vom 17. Dezember ladet Wagner seinen alten Freund Kittl dazu ein: er benachrichtigt ihn, daß ‚an dem genannten Tage (Sonnabend d. 23. d. M.) auf dem hiesigen Theater ein Armenkonzert, ausgeführt von der ganzen Kapelle, stattfinden, in welchem außer Schumanns ‚Paradies und die Peri' — für Dich gewiß eine höchst interessante Neuigkeit — auch eine Ouvertüre von mir, zum ersten Teil des Goetheschen Faust, vorgetragen wird'. Statt der Faustouvertüre gelangte, aus unbekannten Gründen, die Oberon-Ouvertüre unter Reißigers Leitung zur Aufführung; leider fand auch Schumanns Tondichtung nicht das ihr gebührende Interesse. Schladebach bezeichnete sie als Dilettantenarbeit und rügte den Mangel an praktischer Kenntnis der Instrumentierung; der Direktion des Komponisten habe es an Gewandtheit, Feuer und Seele gefehlt. — Wollte es so dem armen Schumann von jetzt ab weder hüben noch drüben mehr recht glücken, so verzögerte sich aber auch die so zuversichtlich angekündigte[1] Leipziger Aufführung des ‚Rienzi' immer weiter hinaus. Es blieb bei der Ankündigung, zu ihrer Verwirklichung gelangte sie erst ein Vierteljahrhundert später, am 15. September 1869, nachdem inzwischen der Volkstribun kurz zuvor selbst in Paris seinen ruhmvollen Einzug gehalten[2] und daselbst in kurzer

---

anerkennend über ein Schumannsches Werk ausspricht (es handelt sich um ‚das Paradies und die Peri'), ein nach London gerichtetes Empfehlungsschreiben aus Berlin, 27. Januar 1844, wurde neuerdings in den ‚Times' ostensibel zum Abdruck gebracht, um den Beweis zu führen, daß zwischen Mendelssohn und Schumann keine Feindschaft (!) bestanden habe. — [1] ‚Neue Zeitschrift für Musik' 1843, II Nr. 43 (Mitte November): ‚Rienzi von Richard Wagner wird eine der ersten Opern sein, die in Leipzig unter dem neuen Direktorat zur Aufführung kommen wird. Dieselbe Oper geht ehestens in Hamburg über die Bühne'. — [2] Am Théâtre lyrique unter Carvalhos Direktion (erste Aufführung 6. April 1869).

Frist 25 Vorstellungen erlebt hatte. So nachhaltig waren in der Vaterstadt des Künstlers die Schutzmaßregeln dagegen getroffen!

‚Wie mir übrigens die Leipziger gesinnt sind', äußert sich Wagner in demselben vertraulichen Briefe an Lehrs, dem wir zuvor einen so neidlos wohlwollenden Passus über seinen seltsamen künstlerischen Antipoden entnahmen, ‚kannst Du aus der Leipziger musikalischen Zeitung erkennen: dieses Organ Mendelssohns hat fast noch kein Wort über meine Opern mitgeteilt!' Gewiß ein Zeichen der Zeit.[1] Hatte doch eben dieses angesehene Leipziger Blatt sich einst, unter Finks und Rochlitz' Leitung, der instrumentalen Erstlingswerke seiner Jünglingsjahre mit so freundlicher Aufmunterung angenommen. Redakteur der ‚Allg. Musikalischen Zeitung' war damals (1843) Moritz Hauptmann, der Nachfolger Weinligs als Thomaskantor und bekanntlich ein eingefleischter Mendelssohnianer. Geistvoll, witzig, sarkastisch, von vorzüglicher wissenschaftlicher Bildung, aber ausschließlich auf ‚schönes Ebenmaß und Harmonie' gerichtet, jedem lebensvollen Individualismus in der Musik im tiefsten Grunde abhold, nahm er selbst zu Webers Schaffen von je eine zurückhaltende Stellung ein[2], und blieb bis zu seinem Ende (1868) ein unversöhnlicher Gegner von Wagners Schöpfungen und Bestrebungen. Bezeichnend ist es ferner, daß gerade die Epoche von Wagners Hervortreten in dem journalistischen Fortifikationswesen des Leipziger Musiktreibens noch weitere Verschanzungen, Mauern und Türme nötig erscheinen ließ: als fühlte man sich in den beiden vorhandenen Blättern noch nicht sicher genug, traten damals (Anfang 1843), als eine neue Festung, bei all ihrem anscheinend leichten Aufbau mit wohlorganisierten Schießscharten, Laufgräben, Ausfallbrücken reichlich versehen, die alsbald zu einer enormen Verbreitung gebrachten, leicht geschürzten ‚Signale für die musikalische Welt' in das Leben. Welcher Geist mochte wohl aus ihren Spalten der gesamten ‚musikalischen Welt' Losungen und ‚Signale' erteilen wollen? Ihre tatsächliche Wirksamkeit — durch Jahrzehnte hindurch mit wenigen Schwankungen sich gleichbleibend! — ist jedem älteren Musiker hinlänglich bekannt; während der vierziger Jahre waren sie das ausschließliche

[1] Über die erste Aufführung des fliegenden Holländers hatte sich diese Zeitschrift folgendermaßen kurz gefaßt: ‚Am 31. Dez. 1842 wurde in Leipzig A. Lortzings, am 2. Jan. 1843 Rich. Wagners neueste Oper gegeben; jene heißt: Der Wildschütz, diese: Der fliegende Holländer. Beide fanden Beifall.' Das war alles! Auch der ganze folgende Jahrgang bringt es nicht über einige nichtssagende Notizen. Kein Wort darüber, daß es sich um eine reichbegabte, hoffnungerweckende Erscheinung handele, deren Erstlingswerke bereits vor einem Jahrzehnt einer teilnehmenden Aufnahme seitens des Publikums und der Kritik in den Spalten desselben Organs gewürdigt worden waren! (Vgl. Band I, S. 151. 179.) — [2] Vgl. einen Brief an Spohr vom Februar 1822 nach den ersten ‚Freischütz'-Aufführungen in der von Ferd. Hiller herausgegebenen Sammlung Hauptmannscher Briefe. Eine andere, ältere Sammlung ist an den ‚Feen'-Feind Franz Hauser (vgl. Band I, S. 179/99. 225. 235) gerichtet.

Organ des Mendelsohnschen Kreises. Ihre erste Bemerkung über den ‚fliegenden Holländer' lautete: ‚Auch die zweite Oper Richard Wagners, der fliegende Holländer, hat bei ihrer Aufführung Furore gemacht, alle Blätter sind darüber einig. Uns schreibt Jemand, es sei das Langweiligste, was ihm je vorgekommen'. Dem großen Wollen Wagners ward von hier aus durch seine gesamte Künstlerlaufbahn der zäheste und erbittertste Widerstand zuteil.

Hatte die Aufführung einer Oper in Deutschland Aufsehen gemacht, so war es die des ‚Rienzi': der Autor selbst erhielt immer mehr Belege dafür, daß die neue Erscheinung, literarisch und persönlich, bis in die äußersten Winkel des Vaterlandes besprochen worden war. Zweifellos entströmten dabei begeisterte Anerkennung auf der einen, absprechender Widerstand auf der anderen Seite der gleichen bestimmten Empfindung von der überragenden Bedeutung des Werkes und seines noch so jugendlichen Schöpfers. Für eine richtige Beurteilung dieses Verhältnisses ist die treffende Bemerkung O. Eichbergs in Betracht zu ziehen: ‚Denen, die zur Zeit nur den Rienzi kannten, wäre dieser (wenn der etwas sonderbare Ausdruck erlaubt sei) sehr viel Wagnerischer — in unserem späteren Sinne — erschienen, als irgend Jemandem der heutigen Generation'. Und zwar sei dies in gleicher Weise von den Lobrednern, wie von den Tadlern des Werkes zu sagen. ‚Statt es einfach in die Familie der ‚großen, heroischen Opern' einzureihen und von diesem Standpunkte aus zu beurteilen, — empfanden vielmehr Freund und Feind das Wehen eines neuen starken Geistes, dem man mit altgewohntem Formelwesen nicht beikommen konnte und der zur Nachfolge oder zum Kampfe zwang'.[1] Mit am wohlwollendsten hatte sich die seit dem Sommer 1843 erscheinende Leipziger ‚Illustrierte Zeitung' (J. J. Weber) gegen den jungen Meister erwiesen: ‚Pflicht ist es einem Jeden, dem vaterländische Tonkunst wahrhaft am Herzen liegt, das Vaterland mit einer so hoffnungsvollen Erscheinung, wie die Wagners, bekannt zu machen.' So hatte sie (durch die befreundete Feder Ferd. Heines) sich vernehmen lassen und dieser Pflicht durch geeignete ausführliche Berichte über ‚Rienzi' und den ‚fliegenden Holländer' nachzukommen gesucht. Ausführlichere Würdigungsversuche beider Opern, von minder wohlwollender Natur, zum Teil bereits von auffallender Gehässigkeit, brachten die ‚Neue Zeitschrift für Musik' von Albert Schiffner (‚Rienzi'), sowie die mancherlei ‚Kometen' und ‚Planeten' des Leipziger Publizisten-Himmels, die ‚Rosen' und ‚Dornen' der üppig um das Gewandhaus wuchernden Journal-Flora an der Pleiße;[2] in der ‚Wiener Allgemeinen Musikzeitung' (Red. Aug.

[1] O. Eichberg, Zum fünfzigjährigen Jubiläum des ‚Rienzi' (Bayr. Taschenbuch 1892 S. 51—85). — Der ‚Komet' von Braun von Braunthal; der ‚Planet' von dem Redakteur der Zeitschrift, Ernst Keil; die ‚Rosen' von A. Hitzschold; vgl. auch die ‚Dresdener

Schmidt) hatte sich selbst eine längere Fehde entsponnen, die von einer vorurteilsvollen Besprechung der Oper ausging (‚einen Schritt weiter und es gibt gar keine Musik mehr'), gegen die ein ‚Musikmeister' Abendroth zu Gunsten des Werkes eine Lanze brach. Wenn aber ein anderer Korrespondent desselben Blattes den Worttondichter des ‚Rienzi' und des ‚Holländers' überhaupt für ein ‚Rätsel' erklärt: ‚als dramatischer Dichter hätte er vielleicht Glück gemacht, als Komponist muß ich es bezweifeln', so hatte Wagner damit schon nach Ablauf seines ersten Jahres in Deutschland erlebt, was er als Zusammenfassung aller kritischen Betrachtungen über sein künstlerisches Wirken und Schaffen während seiner Dresdener Periode mit den Worten bezeichnete: ‚Musiker von Fach sprachen mir dichterisches Talent zu; Dichter von Fach ließen meine musikalischen Fähigkeiten gelten; das Publikum gelang es mir oft lebhaft zu erregen; Kritiker von Fach haben mich stets heruntergerissen'. So war schon jetzt die Stellung des produzierenden Künstlers Wagner beschaffen, der Dirigent fiel der lokalen Kritik anheim, die Person vom ersten Augenblick an dem Stadtklatsch.[1] Hin und wieder drang auch aus diesen Regionen eine abgeschmackte Probe an die weitere Öffentlichkeit. Daß Laube als Redakteur der ‚eleganten Welt' einer öffentlichen Inkrimination, wie dem ‚Brief über die Don Juan-Aufführung' die Spalten seines Blattes öffnete, mochte ihm immerhin als ein Zeichen seines

---

Theaterdepeschen' von Florentin, die ‚Allg. Theaterzeitung' 2c. 2c. Mit die voreingenommenste und unfreundlichste Stellung gab sich der spätere Begründer der ‚Gartenlaube', der damals achtundzwanzigjährige Ernst Keil, in dem von ihm herausgegebenen Journal ‚Unser Planet' (Leipzig, Weigand, seit 1838 von ihm redigiert). Er ging so weit, den in Dresden gewonnenen Erfolg der Werke Wagners für seine Leser schlechterdings in Abrede zu stellen. Nicht durch seine Musik, die der Melodie und Harmonie entbehre, sondern durch die Lobhudeleien einiger Journale sei der Komponist des ‚Rienzi' und des ‚fliegenden Holländers' zur Berühmtheit gelangt. Die Dresdener selbst wüßten gar nichts von dem ‚begeisterten Beifall', von dem einige, dem Komponisten befreundete Blätter erzählten. ‚Wagner hat viel studiert und gelernt', schließt der Artikel in Nr. 31 des ‚Planeten' (Februar 1843), ‚ist aber nichts weniger als ein Genie. Mit seinen Opern wird es gehen, wie mit den Dramen des jungen Deutschland; man hört sie ein-, auch zweimal, dann sind sie auf immer vergessen'. Leider hat der ebenso unmusikalische, als geschäftskundige ‚Märtyrer der Preßfreiheit' die gleiche gehässige Haltung bis zum Ende seines Lebens (März 1878) mit gleicher, durch nichts zu belehrenden Zähigkeit behauptet; erst von dem Augenblicke seines Hinscheidens hat die von ihm durch ein volles Vierteljahrhundert in allbekannter Weise geleitete vielgelesene Zeitschrift, selbst dem größten Unternehmen des Meisters gegenüber, ihre unverhohlene Feindseligkeit aufgegeben. Die ‚Gartenlaube' hat'e um die Zeit des Hinganges ihres Begründers ca. 500000 Abonnenten; ihre Leser zählten also nach Millionen. Sie rühmte sich über den ganzen Erdball bis nach San Francisco, dem Kap der guten Hoffnung, nach Hinterindien, Japan und China verbreitet zu sein. Sie hat demnach durch ihr Verhalten gegen Wagner, ihr jahrzehntelanges Verschweigen und Entstellen, die geistige Irreleitung von Millionen weithin zerstreuter Deutschen in der entscheidendsten Angelegenheit deutscher Kunst auf ihrem Gewissen. — [1] Vgl. die ersten Proben solcher geschäftigen Lokalgerüchte Band I, S. 462/63.

Strebens nach ‚Unparteilichkeit' angerechnet werden; auf die Redaktion des Beiblattes seiner Zeitung hatte er keinen Einfluß; hier machten sich denn auch die oberflächlichsten Journalisten-Späße breit, durch keinerlei Unparteilichkeits-Rücksichten entschuldbar, und zu nichts geeignet, als die Person des von ihnen betroffenen Künstlers (z. B. auch Liszts) in das Bereich des Sonderbaren zu ziehen und ihr die Teilnahme zu entfremden. So, wenn es hier von Wagner hieß: ‚Richard Wagner komponiert dann mit der größten Begeisterung, wenn er sich geärgert hat. Ein Streit, der sein Blut in Wallung gebracht, ist für ihn die Quelle seiner besten Ideen, und seine Freunde können daher nicht freundschaftlicher an ihm handeln, als wenn sie ihm Gelegenheit geben, ihm recht unangenehm zu sein. Nach einer recht ärgerlichen Theaterintrigue mag Wagner manchen schönen Chor erfunden haben, und wenn er sein Orchester einmal mit besonderem Feuer dirigiert, so kann das Dresdener Publikum darauf rechnen, daß ihm während der vorangegangenen Probe die Galle ins Blut getreten ist.'[1] Auf diese Art wurde das deutsche Publikum also schon 1843 über Richard Wagner unterhalten. Ja selbst die ‚Neue Zeitschrift für Musik', noch immer das Brevier aller jungen deutschen Musiker, betrachtete ihn schon jetzt so gern als bequemen Lückenbüßer, daß sie, wenn es eben nichts andres über ihn zu berichten gab, die sinnlose Ankündigung brachte: ‚In Dresden gelangt nächstens zur Aufführung die ‚Hekuba' des Sophokles (!) mit Musik vom Kapellmeister Wagner'. Bekanntlich gibt es keine Hekuba von Sophokles; Schumann oder sein etwaiger Hilfsredakteur hätte dies wissen können. Veranlassung zu dieser seltsamen Verwechselung gaben die gleichzeitigen Experimente, mittelst deren man in Berlin soeben eifrigst beschäftigt war, auf neu entdeckten Nebenwegen in den Schacht der Antike hinabzusteigen und die abgeschiedenen Geister des Sophokles und Euripides durch Aufführungen ihrer Werke im Potsdamer Palais mit Mendelssohnscher und Taubertscher Musik zu beunruhigen. Friedrich Wilhelm IV., für den als Kronprinzen Glucks ‚Iphigenie' vor den leeren Bänken des Opernhauses aufgeführt worden war, war durch Ludwig Tieck, den er bei seinem Regimentsantritt nach Berlin berufen, auf den Einfall gebracht, sich eine wirkliche griechische Tragödie nach allen Regeln der Altertumswissenschaft vorführen zu lassen. ‚Antigone' war dazu ausersehen, die Komposition der Chöre hatte Mendelssohn den Generalmusikdirektor-Titel und den Orden pour le mérite eingetragen. ‚Dieses Sophokleische Drama erwies sich unserm Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Notlage: als eine Lüge, welche die Not hervorbrachte, um die Unwahrheit unsers ganzen

[1] Man halte hiergegen den charakteristischen Ausspruch Wagners (Ges. Schr. IX, 122, daß wir ‚ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künstler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit produzieren'.

Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Not unsrer Zeit unter allerhand künstlerischen Vorwänden hinweg zu leugnen suchte!‘[1]

Gegen Ende des Jahres machte Berlin endlich Ernst mit der versprochenen Aufführung des ‚fliegenden Holländers‘. Dies geschah unter dem Regime desselben, ebenfalls neu berufenen Herrn von Küstner, der seiner Zeit in München den ihm von Paris aus eingesandten ‚Holländer‘ als ‚für Deutschland ungeeignet‘ abgelehnt hatte. Leider zur ungünstigsten Epoche, die sich für die Aufführung des Werkes erdenken ließ. Das vor wenigen Monaten völlig ausgebrannte Opernhaus war im Umbau begriffen, und das einstweilen für Opernaufführungen mit verwendete Kgl. Schauspielhaus eignete sich wohl vortrefflich für die Ausführung der eben in größter Beliebtheit befindlichen Mendelssohnschen Musik zum ‚Sommernachtstraum‘, nicht aber für die reich instrumentierte Partitur des ‚Holländers‘. In seinen engen Räumlichkeiten wurde die vorgeschriebene Zahl der Streichinstrumente fast um die Hälfte verkürzt und blieb fortwährend dem Übelstande ausgesetzt, von den Bläsern übertönt zu werden. Ein Mißverhältnis, worunter besonders die Ouvertüre zu leiden hatte: die Kritik ermangelte nicht, es zu Ungunsten des Komponisten gehörig auszubeuten und ihm den zu reichlichen Gebrauch der Blechinstrumente zum Vorwurf zu machen.

Im Januar 1844 ging Wagner persönlich nach Berlin, um die letzten Proben und die beiden ersten Aufführungen zu leiten. Die szenische Ausstattung des Werkes war über seine Erwartung gelungen; die Vertreter der Hauptrollen taten, was in ihren Kräften stand. Dlle. Max war eine tüchtige Senta, wenn auch freilich nicht von der Bedeutung der Schröder-Devrient; Böttticher, einer der ersten Baritonisten der damaligen Periode, sang und spielte den Holländer sehr eindrucksvoll; Ziesche, ein in allen Sätteln gerechter Bassist, gab den Daland derb und energisch, mit musterhafter deutlicher Aussprache. Mantius stand als Erik etwas zurück[2]. Unter diesen Umständen ging die erste Berliner Aufführung des ‚fliegenden Holländers‘ unter Wagners persönlicher Leitung am Sonntag, den 7. Januar vor sich. Der Erfolg war nicht anders als durchaus günstig zu betrachten. ‚Die mißtrauischeste, zum Schlechtfinden aufgelegte Berliner Kälte desselben, die den ganzen ersten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten in vollste Wärme und Ergriffenheit über.‘ Der Komponist mußte nach dem zweiten Akte mit den Sängern vor dem Publikum erscheinen. Ebenso am Schlusse des ganzen Werkes. Mendelssohn assistierte als ‚Generalmusikdirektor‘ der Aufführung; er war vor wenigen Monaten von seinen Leipziger Verehrern mit schmerzlichem Bedauern an seinen neuen Berufskreis entlassen. Sein dem

[1] Wagner, Ges. Schr. IV, S. 25—25. — [2] Vgl. O. Eichberg, ‚der fliegende Holländer von Richard Wagner. Ein Jubiläumsbeitrag‘ (Bayreuther Taschenbuch 1893, S. 168).

Autor dargebrachter Glückwunsch war sonderbar zurückhaltend. ‚Die Oper sei doch eigentlich nicht ganz durchgefallen, er könne daher mit dem Erfolge doch wohl zufrieden sein.' In einer Berliner Konzertprobe hörte ihn Wagner eine Beethovensche Symphonie aufführen. Es war dieselbe F-dur-Symphonie, an deren Menuett sich für ihn die noch unvergessene ‚Palmsonntags'-Erinnerung knüpfte. ‚Ich bemerkte, daß er, fast wie nach Laune, hier und da ein Detail herausgriff und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so gut bekam, daß ich nur nicht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nüancen zuwendete; im Übrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin.'

Zwei Tage später, am Dienstag den 9. Januar, fand — abermals vor einem gedrängt vollen Hause — die zweite von Wagner dirigierte Aufführung des ‚Holländers' statt.[1] Inzwischen hatte die Kritik ihren Feldzug dagegen eröffnet und dem Publikum seine Haltung gegenüber dem neuen Werke diktiert. Voran in der Vossischen Zeitung Ludwig Rellstab, ‚ein Journalist der alten Schule, der über alles schrieb, über Politik und sämtliche Wissenschaften, über bildende, redende und musikalische Künste, und über hundert andere Sachen'. (Außerdem verfaßte er Romane, Erzählungen, Novellen, Humoresken und Trauerspiele.) ‚Es ist klar, daß er das alles durchaus nicht etwa gründlich verstand; in der Musik besonders waren seine wirklichen Kenntnisse wohl nur sehr bescheiden.'[2] Das hinderte ihn nicht, als rezensierender Rhadamanth in seiner Zeitung die unbeschränkte Geltung eines kritischen Orakels zu behaupten. Danach handelte es sich in dem Schöpfer des ‚fliegenden Holländers' um ‚ein großes Talent bei großen Verirrungen'. Der Grundgedanke des Werkes sei glücklich, die Ausführung aber weder im Ganzen, noch im Einzelnen gelungen: kein einziges Musikstück, das einen frischen, freien Charakter trüge; ein fortdauerndes Arbeiten in scharfen Dissonanzen u. s. w. Die Richtung der Musik Wagners habe das bisherige Kunstgesetz so gut als verworfen: und sich ‚das Recht der Ausnahmen fast zum einzigen Gesetz gemacht'.

---

[1] Gleichzeitig mit einer Aufführung desselben Werkes in Riga. Hier war der ‚Holländer' unter Dorns Leitung überhaupt nur zweimal (3. und 6. Juni 1843) herausgebracht worden; am 9. Januar (in Rußland 28. Dezember) war er zum Benefiz des Bassisten Scheibler (vgl. Bd. I, S. 263 Anm.) wieder ans Licht getreten, und die nun folgenden Rigaer und Berliner Aufführungen verflechten sich in den beiden ersten Monaten d. J. 1844 der Zeit nach miteinander: 7. Jan. 1. Berliner Aufführung; 9. Jan. 2. Berliner und 3. Rigaer Aufführung: 14. Jan. 4. Rigaer Aufführung; 6. und 21. Februar 5. und 6. Rigaer Aufführung; 23. und 25. Februar 3. und 4. Berliner Aufführung. Dann an beiden Orten ein unbegreiflich langes Schweigen: die 7. Rigaer Aufführung findet erst zwanzig Jahre später, am 7. November 1864, statt. Ein halbes Jahr nach Meyerbeers Tode! Die 5. Berliner Aufführung gar im Dezember 1868. Ein seltsames Stück Kunstgeschichte liegt in diesen Daten — [2] O. Eichberg, a. a. O. S. 171.

Wohlwollender lautete der Bericht eines ungenannten Kritikers (Karl Philipp Samuel Schmidt) in der Haude und Spenerschen Zeitung; sie gibt sogar dem Wunsche Ausdruck, nun auch Wagners erste heroische Oper ‚Rienzi' kennen zu lernen. Doch findet sie in der Musik eine vorherrschende Neigung zu stark gewürzter harmonischer Behandlung und anhaltender Benutzung der Blechinstrumente. Feodor Wehl witzelte in einer Berliner Korrespondenz vom 11. Januar für die ‚elegante Welt', die Instrumentation des Holländers wisse sich nicht mit dem Gesange in Einklang zu setzen: ‚es läuft immer eins dem andern nach, und wenn sie sich treffen, tritt eins dem andern auf den Fuß'.[1] ‚Von der Aufnahme des fliegenden Holländers sei viel gefabelt worden', lautet ein anderer merkwürdiger Bericht nach auswärts,[2] ‚es sei aber nur gefabelt, die Stimme des unparteiischen Publikums wäre dagegen'. (Man fragt sich verwundert, woher in dem damaligen Berlin ein für den Künstler eingenommenes, parteiisches Publikum bereits zur ersten Aufführung des wildfremden Werkes sich hätte bilden können?) ‚Rellstab habe die Oper kritisch richtig gewürdigt, obgleich er diesmal das Werk mit Glacéhandschuhen angefaßt, und selbst der Referent der ‚Preuß. Allg. Zeitung,' Herr Hofrat J. B. Rousseau, der über alles schreiben zu können meine, es nicht gewagt (!), in die Lärmtrompete des Lobes (?) zu stoßen'. Die einzige Stimme, die sich im ganzen Berlin mit aufopferungsvoller Offenheit für das Werk und seinen Meister entschied, gehörte dem Redakteur eines unbedeutenden kleinen Musikblattes an. Dieser Tapfere hieß Karl Gaillard:

---

[1] ‚Zeitung für die elegante Welt' 24. Jan. 1844. Zu einem wunderlich wüsten Angriff gestaltet sich die fade Witzelei des ungenannten Kritikers der in den ‚Künstlerkreisen' von Spree-Athen damals vielgelesenen Zeitschrift ‚Berliner Modenspiegel in- und ausländischer Originale' (12. Jahrgang 1844 Nr. 3 vom 20. Jan.). Wo die ‚Koryphäen' der Berliner kritischen Intelligenz den Ton angegeben, blieb dem Journal-Witzling nur noch die Variation des gegebenen Themas. ‚Setzt, wenn ihr wollt, die alte Nacht in Musik mit ihren wilden Erzeugungen, wüsten Unförmlichkeiten und gräßlichen Ungeheuern; komponiert das Chaos, wo die Bildungen zwischen Unterdrückung und Empörung schwanken; stellt die hundertarmigen Riesen am Orchester auf, laßt die schrecklichen Cyklopen die Kesselpauken bearbeiten; peitscht den Cerberus, tretet dem zweiköpfigen Hund Orthrus auf den Schwanz und macht ihn heulen, bis die Erde in ihren innersten Tiefen über das Schicksal ihrer Kinder seufzt und auf Rache denkt; gebt uns statt Musik einen Stein in Windeln zu schlucken und laßt die Korybanten mit Spießen und Schildern dazwischen krachen, Instrumental- und Vokalmusik in einen gräßlichen Vernichtungskampf sich verwickeln, Orchestermassen und Sängerpersonal sich wechselseitig zerfleischen und würgen' — in diesem schwülstigen Tone ergeht sich der ungenannte Rezensent des Cosmarschen Blattes durch mehrere Spalten desselben, um den ‚niederschmetternden Eindruck' zu schildern, den der ‚fliegende Holländer' auf ihn hervorgebracht. Es sei die ‚trostloseste Musik, die je gedichtet worden; vom Meer, dem Elemente des Gespenstes, habe sie nichts als das Einförmige, Unfruchtbare, das öde Gähren eines ungestaltsamen Tonschwalles' u. s. w. — [2] Dresdener Abendzeitung vom 1. Februar 1844.

er hatte als bescheidener Mitbesitzer der Challierschen Musikhandlung soeben, im Januar 1844, ein unscheinbares Wochenblättchen, unter dem Titel einer ‚Berliner Musikalischen Zeitung' begründet und sah durchaus nicht ein, weshalb er die deutlich von ihm erkannte Wahrheit nicht in naiver Begeisterung vor aller Welt verkünden sollte. Er mußte es bald genug erfahren. Sein wenig gelesenes Blatt konnte sich nicht halten und ging wenige Jahre darauf (im Oktober 1847) in die — ausschließlich Meyerbeer huldigende — ‚Neue Berliner Musikzeitung' über, um nun erst einen dauernden Bestand zu gewinnen; er selbst siechte trotz vielseitiger Begabung unter Sorgen und Krankheit einem frühen Ende entgegen († 10. Januar 1851). Seine journalistischen Feldzüge für Wagner gehören ausschließlich seinem eigenen Blatte und der kurzen Periode von 1844—47 an; sein Name aber wird um so weniger vergessen werden, als er sich durch seine begeisterte Anhänglichkeit die persönliche Freundschaft des Meisters erwarb, als deren Denkmal eine Anzahl an ihn gerichteter Briefe[1] sein vielgeprüftes Dasein überdauert hat. Persönlich ist er dem Künstler nicht nahegetreten, außer bei flüchtigen Besuchen in Dresden: während seiner damaligen kurzen Anwesenheit in Berlin hat er ihn nicht einmal Aug' in Auge kennen gelernt.

Als Wagner nach der zweiten Aufführung Berlin verließ, war die Niederlage des ‚fliegenden Holländers' noch so wenig entschieden, daß es vielmehr einzig dem energischen Vorgehen der Direktion anheimgestellt war, die schwankende Aufnahme in einen vollständigen Sieg zu verwandeln. Es bedurfte nur ihres redlichen Wollens, um es gegen den — in Betracht seiner Neuheit nicht unerhörten — Ansturm der federführenden Öffentlichkeit eine kleine Weile aufrecht zu erhalten. Das Publikum hatte sich eher dafür als dawider ausgesprochen. War es doch gerade hier in Berlin, wo er übrigens ganz unbekannt war, daß der junge Meister die erste bestimmte Genugtuung und Aufforderung zum weiteren Fortschreiten in der mit dem ‚Holländer' eingeschlagenen Richtung empfing. Es geschah dies durch Begegnungen mit einzelnen Personen, die, ihm zuvor ganz fremd, durch den ungewöhnlich starken Eindruck seines Werkes ihm zugeführt worden waren. Er berichtet später von zwei Menschen, einem Mann und einer Frau, die ihm dieses wohltuende Gefühl der Genugtuung verschafft hätten. Er nennt die Namen beider nicht, deshalb sind sie uns bis heute unbekannt; daß es aber der arme Freund Gaillard nicht war, und noch weniger dessen ‚geistreiche Gattin Auguste',[2] hat der Meister noch bei seinen Lebzeiten Herrn W. Tappert deutlich zu verstehen gegeben, weshalb dessen gelegentlich vorgebrachte, rein hypothetische

[1] Gegenwärtig im Besitze des Herrn Alfred Bovet in Valentigney. — [2] Von ihr brachte das Gaillardsche Blatt, kurz vor seinem Erlöschen, ein mehr resp. weniger als mittelmäßiges Gedicht zum Komponieren: ‚Der wahnsinnige Sänger'.

Fiktion endlich als abgetan betrachtet werden könnte.[1] Es gab damals in Berlin immerhin noch einige andere Personen, als Gaillard und seine Frau, und die enthusiastische Aufnahme des Werkes bei seiner ersten Berliner Aufführung war keine bloße Überrumpelung des Publikums durch einen ersten Eindruck gewesen. Dennoch kam es erst sechs Wochen später, gelegentlich eines Gastspieles der Schröder-Devrient, zu zwei erneuten Aufführungen, am 23. und 25. Februar. Beide wieder vor ausverkauftem Hause und unter lebhaften Beifallsbezeigungen. Dann — war der Faden abgeschnitten, ganz und gar, für ein volles Vierteljahrhundert. Von einer Überführung des Werkes an den Ort, wo es erst seine volle Wirksamkeit hätte entfalten können, in das nach seinem Brande glänzend restaurierte Kgl. Opernhaus, ward abgesehen. Es war abgetan und vergessen. Die im Geheimen wirkende Veranlassung zu dieser sonderbaren Enthaltung war niemandem deutlich, man fragte ihr auch nicht weiter nach.[2]

Mit wie günstigen Hoffnungen auf eine normale fernere Entwickelung des äußeren Schicksals seiner Werke sich der junge Meister damals trug, zeigte sich in dem Umstande, daß er gerade um diese Zeit einen Entschluß faßte, der sich einzig aus solchen Voraussetzungen erklärt. Bisher war noch keines dieser Werke durch den Druck vervielfältigt, kein Verleger hatte es damit wagen wollen. Die Auslagen der Drucklegung waren namhaft, aber nicht unerschwinglich: am Ende galt es wohl nur den rechten Glauben an ihre Zukunft, um ihre Herausgabe auf eigene Kosten zu unternehmen. Standen dem Unbemittelten die dazu erforderlichen Summen nicht zur Verfügung,

---

[1] Der Verfasser des sonst so umsichtigen und kenntnisreichen ‚Holländer'-Jubiläums-Artikels (Bayreuther Taschenbuch 1893, S. 170) hat sie leider aus ihrer wohlverdienten Ruhe wieder aufgescheucht und damit einen bereits überwundenen Irrtum aufs neue in Kurs gebracht. — [2] Ludwig Rellstab ließ sich bei diesem Anlaß in der ‚Vossischen' abermals vernehmen. ‚Der fliegende Holländer hat längere Zeit ruhen müssen, als einem Kunstwerk gegenüber billig erscheint, das sich in seiner seltsamen Eigentümlichkeit, seinen schroffen Formen erst eine Bahn zum allgemeineren Verständnis brechen muß. . . Das Werk selbst wird uns mit jedem Hören zugänglicher; seine Rätsel lösen sich dem Ohre mehr und mehr; doch frei müssen wir bekennen; sie gewinnen durch die Auflösung nicht überall. Ein edles Streben, ein begeistertes Kunstgefühl, bleibt aber dem Komponisten als hohes und unbestreitbares Gut übrig, wenngleich wir ihn in der Wahl der Formen und Mittel für weit verirrt halten müssen'. Am störendsten ist dem Literaten und Übersetzer französischer Operntexte u. A. Meyerbeers), daß sich Wagner selbst den Text seiner Oper verfaßt. Die Dichtergabe hätte der Künstler nicht in sich voraussetzen sollen: ‚die Götter schenken nicht zwiefach; auch nennt ihm die Kunstgeschichte keinen Vorgänger, der nach dem Kranze beider Musen hätte streben dürfen'. Darum also? Bereits in seiner früheren Kritik hatte er hervorgehoben, daß selbst die ‚sprachliche Gestaltung' der Holländer-Dichtung ein ‚Kämpfen ohne Sieg' darstelle! Wenn indeß selbst ein Rellstab sich dem Werke so weit genähert hatte, daß ‚dessen Rätsel sich ihm zu lösen begannen', so war es allerdings hohe Zeit, mit weiteren Aufführungen abzubrechen!

so fanden sich dafür doch einige nahestehende Personen, die den Glauben an die Zukunft dieser Werke mit ihm teilten und ihm bei der Unternehmung behilflich sein wollten. ‚Richard Wagners Werke erscheinen bei Meser in Dresden', lesen wir bereits in einer Notiz vom 24. Februar 1844.[1] Zwei Monate früher hatte er sich über diesen Punkt noch ganz zweifelhaft ausgesprochen;[2] in der Zwischenzeit muß also der Entschluß in ihm gereift sein, ein finanzielles Risiko auf sich zu nehmen, das allerdings bei halbwegs geschickter Geschäftsführung einen unausbleiblichen Ertrag in sichere Aussicht stellte. Die Kgl. Hofmusikalienhandlung von C. F. Meser übernahm den Kommissionsverlag gegen einen entsprechenden Gewinnanteil, die Beschaffung der erforderlichen Kapitalien fiel dem Autor zu. Also die völlige Umkehrung des normalen Verhältnisses. Auf eine solche sah sich der Schöpfer des ‚Rienzi' und ‚Holländer' auch noch für sein folgendes Werk, den ‚Tannhäuser', angewiesen, wollte er seinen Arbeiten die allergewöhnlichste Vergünstigung zuteil werden lassen, dem Publikum in Gestalt gedruckter Klavierauszüge vorzuliegen, denen sich die unvermeidlichen Einzelnummern, Ouvertüren, Gesangsstücke u. s. w. (als eigentlich gewinnbringend!), späterhin auch eine Anzahl Partituren der einzelnen Werke anzuschließen hatten. Eine endlose Leidensgeschichte knüpft sich für Wagner an dieses Unternehmen. Sie durchklingt noch zehn Jahre später den Briefwechsel mit den Dresdener Freunden. Er selbst deutet in der ‚Mitteilung an meine Freunde' darauf hin: die sinnlich behagliche Stimmung, die ihm durch den Umschwung seiner äußeren Verhältnisse gekommen sei, das wohllüstig freudige Selbstgefühl, zu dem sich diese Stimmung durch den ersten Genuß einer gesicherten Lebenslage gesteigert, habe ihn zur Verkennung und Mißverwendung seines eigentlichen Wesens verführt und die Annahme einer lohnbringenden Verbreitung seiner Werke zu Opfern und Unternehmungen veranlaßt, die ‚bei ausbleibendem Erfolge seine äußeren Verhältnisse von Neuem zerrütten mußten',[3] — zu deren Hebung und dauernder Sicherung sie bestimmt gewesen waren! Gewiß war die Annahme einer solchen ‚lohnbringenden Verbreitung' an sich nichts weniger als grundlos. Alle bisherigen Erfahrungen dienten zu ihrer Rechtfertigung. Was war die Ursache, daß sie sich so langsam erfüllte? Wir haben sie bei Weitem weniger in dem gewaltigen inneren Fortschritte dieser Werke zu suchen, dem etwa das Publikum als solches nicht

[1] Berliner Musikalische Zeitung 1844, Nr. 5. — [2] Brieflich an Löbmann, 9. Dez. 1843. — [3] Ges. Schr. IV, 339. Vgl. Pohl, Richard Wagner, S. 149: ‚Trotzdem er, um ähnlichen Schicksalen (wie in den Pariser Leidensjahren) zu entgehen, nun ein Amt angenommen, hat doch die Sorge ihn nie verlassen. Er geriet in Dresden bald in pekuniäre Verlegenheiten, und zwar gerade durch seine Werke, die er damals, zunächst auf eigene Kosten, herausgeben mußte. Dies verschlang große, für ihn unerschwingliche Summen, während die Verleger später dabei reich geworden sind. Auch das ist eine alte Geschichte, die ewig neu bleibt.'

hätte folgen können, sobald sie ihm in verständlichen Aufführungen geboten worden wären. Dagegen hatten er und seine Freunde bei ihren hoffnungsvollen Veranschlagungen ein ganz anderes, weit davon abliegendes Moment nicht in Betracht ziehen können: eine förmlich organisierte Gegenströmung, die sich von den entscheidenden Zentralpunkten der damaligen Kunstpflege, Berlin und Leipzig, seinem siegreichen Durchdringen mit aller Gewalt entgegenstemmte. Ist es doch in jedem einzelnen Falle im voraus unabsehbar, wie vielerlei Interessen durch das bloße Erscheinen des Genius nach jeder Richtung hin verletzt und durchkreuzt werden!

Zunächst hingen alle seine Hoffnungen an gewissen Voraussetzungen und Fäden, deren Lenkung sich nicht in seinen Händen befand. Seine Dresdener Erfolge, nicht einmal durch das nächstbenachbarte Leipzig bestätigt, hatten einen allzu lokalen Charakter. Er bedurfte zu ihrer Bekräftigung durchaus noch einer anderen großen Stadt Deutschlands: dies konnte damals nur Berlin sein. Nun war ihm durch die einfache Tatsache, daß sich ihm die Berliner Oper andauernd entzog, die Aussicht auf eine weitere Verbreitung z. B. seines ‚fliegenden Holländers' im Laufe eines Jahres ‚geradezu ruiniert'. Kein anderes Theater zeigte sich geneigt, ihm gastlich die Pforten zu öffnen. ‚Erfolg und Interesse hatte er überall gefunden; plötzlich war er heimatlos geworden, geächtet, sehr bald vergessen. Man fragt vergeblich nach dem Grunde dieser Vernachlässigung, die bei einem unbedeutenderen Werke als kritische Gerechtigkeit betrachtet werden könnte, bei dem Holländer aber wie eine Verschwörung erscheint!'[1] Den Rückschlag dieser widerlichen Erfahrung auf seine äußere Lage haben wir nicht erst auszumalen.

In seiner Dresdener Amtstätigkeit war zu Beginn des neuen Jahres zunächst Marschners ‚Hans Heiling' der Gegenstand seiner sorgfältigen Bemühungen. Die Hervorziehung dieser Partitur aus dem Staube des Hoftheater-Archives war sein persönliches Verdienst; sie war vor zehn Jahren von der Intendanz zur Aufführung angenommen, schlief aber ruhig in der Bibliothek, bis sich Richard Wagner ihrer annahm.[2] Am 20. Januar 1844 gelangte die Oper unter seiner Leitung zur erstmaligen Dresdener Aufführung.

---

[1] O. Eichberg in seinem ‚Holländer'-Jubiläumsaufsatz (Bayreuther Taschenbuch 1893, S. 175). — [2] Es ist nützlich, dies aus genauester Kenntnis des Sachverhaltes hervorzuheben, da z. B. R. Prölß in dem Kapitel ‚Die Oper unter Richard Wagner' (Gesch. d. Dresd. Hoftheaters S. 531 ff.), woraus man der Aufschrift gemäß ein halbwegs zutreffendes Bild der Dirigententätigkeit des Meisters erhalten zu können vermeinen sollte, die ablenkende Vermutung ausspricht (S. 541), die Initiative zu dieser Aufführung sei — nicht von dem angestellten Kapellmeister, sondern — von Ed. Devrient (!) ausgegangen, dessen Eintritt in seine Dresdener Schauspieler- und Regisseur-Funktionen er übereinstimmend damit (S. 504) um ein volles Halbjahr (1. Januar 1844!) zurückdatiert!! Einen anderen Anlaß, als den Umstand, daß E. Devrient seiner Zeit Marschner der Textdichtung zu dieser Oper

Ihre erste Wiederholung am folgenden Sonntag, den 28., fiel mit dem fünfjährigen Stiftungsfest der ‚Liedertafel' zusammen. An dem Konzerte, mit welchem die Feier begangen wurde, durch seinen Beruf teilzunehmen verhindert, konnte er sich doch als Chargierter des Vereins dem darauf folgenden festlichen Mahle nicht entziehen, welches die Teilnehmer mit Toasten und Reden bis tief in die Nacht vereinigt erhielt. Der eifrige Vorstand der Liedertafel, Professor Löwe, ließ sich dabei in feuriger Rede über die Bedeutung des ‚Männergesanges' im sozialen Leben und als Bildungsmittel vernehmen. Er trug sich aber gerade damals noch mit einem anderen Gedanken, für den es ihm nicht schwer fiel, Wagners volle Teilnahme zu gewinnen. Es war die von den näheren Freunden K. M. von Webers längst geplante Überführung der Asche des verewigten Meisters aus London in das heimische Dresden. Durch einen Reisenden war bekannt geworden, der unscheinbare Sarg, welcher Webers Asche verwahrte, sei in einem entlegenen Raume der Londoner Paulskirche so rücksichtslos untergebracht, daß zu befürchten stünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr aufzufinden sein. Schon vor Jahren war durch öffentlichen Aufruf[1] der erste Anstoß zu dem Gedanken einer Überführung gegeben; aber das frühere Komitee zur Betreibung der Angelegenheit hatte sich aufgelöst und sie drohte in Vergessenheit zu geraten. Ein der Familie Webers lange Jahre aufs Engste verbundener Freund[2] hatte sie in erneute Erinnerung gebracht und Löwe bereits, zur Aufbringung der Kosten, ein Männergesangskonzert mit verhältnismäßig bedeutendem Erfolge veranstaltet. Man wollte nun die Theaterintendanz auffordern, im gleichen Sinne sich zu bewähren, als hiergegen an Ort und Stelle auf einen ersten zähen Widerstand gestoßen wurde. Von seiten der Dresdener General-Direktion war dem Komitee bedeutet worden, der König fände religiöse Bedenken gegen die beabsichtigte Störung der Ruhe eines Toten. Man mochte dem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte aber doch nichts

---

geliefert, kann Prölß für seine ganz willkürliche Hypothese nicht gehabt haben; trotzdem dehnt er sie (a. a. O.) sogar auf den ‚Adolf von Nassau' mit aus, in beiden Fällen der tatsächlichen Dresdener Wirksamkeit Richard Wagners (trotz aller, so manchem imponierenden direkten ‚Aktenkenntnis') einen sehr charakteristischen Zug entziehend! Wie es hingegen in Wahrheit zugegangen, daß ‚Hans Heiling' zehn Jahre hindurch nicht zur Aufführung gelangte, schildert Gutzkow im Anschluß an seine Charakteristik Reißigers, als ‚Typus des deutschen Kapellmeisters, der einige Opern von sich hatte aufführen lassen, die keinen Erfolg erzielten und ihn dann zum geschworenen Feinde aller andern Opern außer den klassischen machten'. ‚Wenn von Marschners Bitten die Rede war', fährt er fort, ‚endlich doch eine seit Jahren angenommene Oper herauszubringen, rief Reißiger im gemütlichsten Tone und wie mit Tränen: ‚Aber, Exzellenz, da fehlt uns ja der hohe Alt!' Oder: ‚Exzellenz, ohne die Beltheim ist die Oper nicht möglich, und die will doch keiner mehr hören!' So lagen die Opern, seit Jahren angenommen, und kamen nicht heraus'. (Gutzkow, Rückblicke S. 316). — [1] 1841 in der ‚Europa' durch Gambihler. — [2] Der Tonkünstler Brauer.

ausrichten, und nun ward Wagners neue hoffnungsreiche Stellung als Kapellmeister benutzt, um ihn für das Vorhaben eintreten zu lassen. ‚Mit großer Wärme ging ich darauf ein; ich ließ mich zum Vorstand wählen; man zog eine künstlerische Autorität, den Direktor des Antiken-Kabinetts, Herrn Hofrat Schulz, außerdem noch einen Bankier hinzu; die Agitation ward von Neuem eifrig betrieben. Aufforderungen ergingen nach allen Seiten; ausführliche Pläne wurden entworfen, und vor Allem fanden zahllose Sitzungen statt. Hier trat ich denn abermals in einen Antagonismus mit meinem Chef Herrn von Lüttichau. Er hätte mir, mit Bezug auf den vorgegebenen königlichen Willen, gewiß Alles gern einfach verboten, wenn es gegangen wäre, und wenn er nicht, nach vorausgegangenen Erfahrungen, wie man sich (auch nach der Gewohnheit des Herrn von Lüttichau) populär ausdrückte, ‚ein Haar darin gefunden hätte', mit mir in solchen Dingen anzubinden'. Mit dem königlichen Widerwillen gegen die Unternehmung war es schließlich nicht so arg bestellt; auch mußte er einsehen, daß dieser königliche Wille die Ausführung des Unternehmens auf dem Privatwege nicht hätte verhindern können, wogegen es dem Hofe Gehässigkeit zuziehen mußte, wenn das königliche Hoftheater, dem einst Weber angehört hatte, sich feindselig davon ausschloß. Er setzte es deshalb darauf an, den jungen Meister mehr durch gemütliche Vorstellungen von seiner Teilnahme abzubringen, ohne welche nach seiner Meinung die Sache doch nicht zustande kommen würde. ‚Er könne doch unmöglich zugeben, daß gerade dem Andenken Webers eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene Morlachi viel längere Zeit um die Kgl. Kapelle sich verdient gemacht habe, und Niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herzuholen. Zu welchen Konsequenzen sollte das führen? Er setze den Fall, Reißiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne mit Recht dann eben so gut, wie jetzt Frau von Weber verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang herkommen ließe'. Hierüber suchte nun Wagner ihn zu beruhigen. Gelang es ihm nicht, der würdevollen Excellenz die Unterschiede klar zu machen, über welche diese in Verwirrung geriet, so vermochte er sie doch davon zu überzeugen, daß jetzt die Sache ihren Lauf nehmen müsse, besonders da inzwischen auch schon das Berliner Hoftheater, durch Meyerbeer dazu veranlaßt (an welchen das Komitee sich gewendet) zur Unterstützung der Sache eine Benefiz-Vorstellung angekündigt habe.

Nicht ohne Interesse unterzog er sich dem Einstudieren von Mendelssohns damals neuer Musik zum ‚Sommernachtstraum', der seit dem 9. Februar zahlreiche Wiederholungen erlebte[1] und dessen musikalische Ausstattung ihn

[1] 9., 11., 14., 17., 23. Febr., 16. März, 29. Mai ꝛc. ‚Wir hatten auch Mendelssohns Sommernachtstraum', welches Wagner für das Beste von diesem Komponisten hält; auch

weit mehr zu befriedigen vermochte als die der ‚Antigone', welcher letzteren nach ihren Potsdamer und Berliner Erfolgen auch das Dresdener Theater bald darauf (12. April, unter Reißigers Leitung) sich erschloß. Gegen das Ende des Monats traf Franz Liszt in Dresden ein, und veranstaltete im Hoftheater zwei ‚musikalische Akademien', wobei er mit dem Vortrage des Beethovenschen Esdur-Konzertes die Bewunderung seiner Hörer einerntete. So sehr Wagner dabei aufs neue Gelegenheit erhielt, sich von dem unwiderstehlichen Eindruck dieser genialen Leistungen willig berauschen zu lassen, so wenig fand er sich doch auch noch bei diesem Anlaß gedrängt, dem gefeierten Virtuosen aus eigenem Antriebe näher zu treten. Wir erinnern uns des eigenen Ausspruches Wagners mit Bezug auf ihre erste Pariser Begegnung: er habe ihn von da ab den Erscheinungen zugezählt, ‚die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet'.[1] Was er in dieser fortgesetzten Stimmung wiederholt gegen andere aussprach, war Liszt um eben jene Zeit zu Gehör gekommen, als ‚Rienzi' in Dresden so plötzliches Aufsehen erregt hatte: er war betroffen darüber, von einem Menschen, den er fast gar nicht kennen

---

gab er sich damit die größte Mühe, wiewohl ihm des Komponisten unfreundliche Gesinnung wohlbekannt ist'. So zitiert Präger in seinem Buche einen angeblichen Brief Röckels vom Mai 1844, der sich schon dadurch als eine seiner phantasievollen Fälschungen ausweist, daß ihm der verräterische Passus vorausgeht: ‚Hier hatten wir seitdem Marschners ‚Hans Heiling' und den ‚Vampyr' — denn wohl ‚Hans Heiling', keineswegs aber der ‚Vampyr', stand damals auf dem Dresdner Repertoire! Das konnte also Röckel nicht geschrieben haben, ebensowenig den niedrigen Satz: ‚Wiewohl ihm ꝛc.' Auch hielt Wagner keineswegs die Musik zum ‚Sommernachtstraum' für ‚das Beste von diesem Komponisten', so wenig er ihr sonst seine Anerkennung entzog. ‚Bei der Sommernachtstraum-Ouvertüre muß man bedenken, daß ein Fünfzehnjähriger sie geschrieben hat, und wie formvollendet ist da schon alles, — wenn auch noch lange nicht so konzis gefaßt und fein empfunden, wie in den ‚Hebriden'! Auch scheint mir das Hauptthema vergriffen: das sind keine Elfen, sondern Mücken'. (H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, S. 32). Dieses Urteil, das sich im Laufe der Jahre gewiß nicht geändert hat, mußte Röckel als vertrautester Freund unzweifelhaft genau kennen. — [1] Sollen wir von Liszts Seite einen erklärenden Umstand anführen, der Wagners Zurückhaltung gegen den Allgefeierten rechtfertigt, so war es dessen fortdauernde Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Publikums in der Auswahl seiner Konzertprogramme. Wagners Urteil über Liszt aus der Pariser Epoche (vgl. Band I, S. 324—25) stimmt in dieser Beziehung in charakteristischer Buchstäblichkeit mit Liszts eigenem Urteil über sich selbst, aus späterer Zeit, überein. In einem Briefe an J. W. v. Wasilliewski (9. Jan. 1857) klagt er sich ausdrücklich dessen an, daß er ‚die so rasch aufeinanderfolgenden Programme seiner klavierspielerischen ‚Glanz-Periode' teils aus Zeitmangel, teils aus Nachlässigkeit und Überdruß nur in seltenen Fällen selbst angegeben und bald diesem bald jenem zur beliebigen Wahl überlassen habe'. ‚Das war ein Fehler, den ich später erkannt und wahrhaftig bereut habe, als ich einsehen lernte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere ist als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen' (Liszt-Briefe I, S. 257—58).

gelernt hatte, so heftig mißverstanden worden zu sein. ‚Es hat für mich', erzählt Wagner in späterem Hinblick (1851), ‚etwas ungemein Rührendes, die angelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgesetzten Versuche mir vorzuführen, mit denen Liszt sich bemühte, mir eine andere Meinung über sich beizubringen. Noch kannte er zunächst nichts von meinen Werken, und es sprach somit aus diesem Bemühen noch keine eigentliche künstlerische Sympathie, sondern lediglich der rein menschliche Wunsch, eine zufällig entstandene Disharmonie nicht fortbestehen zu lassen, dem sich vielleicht ein zarter Zweifel darüber beimischte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in allen unseren sozialen Verhältnissen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künstler zueinander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit und gefühllose Unachtsamkeit der Berührungen kennt, der muß mehr als erstaunen, er muß durch und durch entzückt sein, wenn er von dem Verhalten einer Persönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie sie mir sich von jenem außerordentlichen Menschen aufdrängten. Noch nicht aber war ich damals imstande, das ungemein Reizende und Hinreißende von Liszts über alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: ich betrachtete seine Annäherung an mich zuerst noch mit einer gewissen Bewunderung, der ich Zweifelsüchtiger oft sogar geneigt war eine fast triviale Nahrung zu geben'.

Liszt verweilte über eine Woche in Dresden; er gab am 1. März noch ein drittes Konzert, aber nicht im Hoftheater. Am 29. Februar fand eine Aufführung des ‚Rienzi' statt. Es ist offenbar diejenige, von welcher Wagner später berichtet, Liszt habe sie ‚beinahe erzwingen müssen', da die Oper, die er noch nicht kannte, sich augenblicklich nicht im Repertoire befand. Sie sollte erst im April, nach inzwischen erfolgtem Wiedereintritt der Schröder-Devrient, wieder aufgenommen werden. An diese Aufführung knüpfen sich Liszts erste Eindrücke von Wagners Musik; von ihrer Lebhaftigkeit und Nachhaltigkeit empfing Wagner im Laufe der nächsten Jahre manches auffallende Anzeichen. ‚Aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe seiner Virtuosenzüge gelangt war, erhielt ich, bald durch diese bald durch jene Person, Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszts, seine Freude, die er von meiner Musik empfunden, anderen mitzuteilen und so, ohne alle Absicht Propaganda für mich zu machen'.

Übrigens hatte die ‚Rienzi'-Aufführung vom 29. April noch einen andern Gast unter ihren Zuhörern: Direktor Cornet aus Hamburg. Die besondere Verwendung Tichatscheks hatte ihn schon das Jahr zuvor zur definitiven Annahme der Oper bewogen, und er war eigens zum Zweck persönlicher Kenntnisnahme der für die Darstellung der Oper nötigen Mittel nach Dresden gekommen. Hier ward ihm freilich bange, wenn er an seinen schwachen Chor und sein nicht eben vorzügliches Streichorchester dachte, das sich mit dem des Dresdener Hoftheater nicht messen konnte. Doch verlor er deshalb nicht den

Mut; er lud Wagner ein, sein Werk persönlich einzustudieren, und getröstete sich eines demnächst bevorstehenden Gastspieles Tichatschecks, der sich kontraktlich anheischig gemacht, die Partie des ‚Rienzi' während seines Urlaubes sechsmal dort zu singen, wogegen die Direktion für den Fall, daß die Oper bis dahin nicht in Szene gesetzt sei, ihm eine Konventionalstrafe von 2000 Talern zu zahlen hätte. Am 12. März begab sich Wagner auf vierzehn Tage nach Hamburg. Vom Tage seiner Abreise datiert sind ein paar fliegende Zeilen an Gaillard, der ihn in den letzten Wochen wiederholt durch die Zusendung seiner Musikzeitschrift[1] verpflichtet und ihm dadurch zuerst bekannt geworden war. Sie zeigen ihn zugleich in voller Tätigkeit an der Herausgabe seiner Werke, mit Druckkorrekturen u. s. w. bis zum letzten Moment beschäftigt. ‚Verehrter Herr', heißt es darin, ‚ich stehe soeben im Begriff von meiner Frau Abschied zu nehmen, um nach Hamburg zu reisen, wo ich die erste Aufführung meines ‚Rienzi' leiten will. Rings um mich her ist Trubel und Unruhe: mein Verleger hetzt mich mit Korrekturen u. dgl. — da fällt mir Ihre Zeitung mit den neuesten Berichten über meinen Holländer in die Hände, und ein Gefühl übermannt mich gegen Sie, das ich unmöglich bloß Dankbarkeit nennen kann. Ihre Teilnahme für mich, auf so ganz schlichte Weise gewonnen, ist mir eine so erhebende Erscheinung, daß sie auf mich den Eindruck der plötzlichen Bekanntschaft mit einem hohen Kunstwerke macht, das mich durch und durch erwärmt und begeistert! So angeregte Empfindungen tragen gute Früchte, denn sie sind produktiv! — Laßt uns erwarten, was ich Ihnen zu danken haben werde!'

Weniger erhebend waren die Eindrücke in Hamburg, wo er zum 15. erwartet wurde und nach beschwerlicher Fahrt richtig eintraf. Die schöne Stadt hatte sich aus den Ruinen des großen Brandes von 1843 noch nicht ganz wieder erhoben und bot durch reichlichen Trümmerschutt trotz alles mächtigen Handelsverkehrs einen unbehaglichen Anblick. Das Theater lag weit außerhalb der Stadt in einer abgelegenen öden Gegend. Nicht so sehr das, gegen Dresden unbedeutende Orchester, oder die mangelhafte Komparserie auf der Szene, entmutigte ihn so, als der völlig unfähige Tenorist, dem die Verkörperung seines letzten Tribunen übergeben war: Wenzel Wurda, den er früher einmal als Eleazar gesehen, sang und spielte — nach Wagners eigener mündlicher Schilderung — den Rienzi genau so, als wenn er ebenfalls Eleazar wäre. Dies stellte sich sogleich in den ersten Proben heraus:

---

[1] Nr. 5 und 7 vom 24. Febr. und 9. März bringen eine mit warmen Eingangsworten eingeführte Biographie Wagners (frei nach der ‚autobiogr. Skizze' für Laubes Zeitung), Nr. 6 vom 2. März einen sehr guten Bericht über die beiden letztstattgefundenen Aufführungen (am 23. und 25. Febr. unter Mitwirkung der Schröder-Devrient). Das Original des obenerwähnten Briefes ist im Besitze des Herrn A. Bovet in Valentigney.

es war unmöglich, dieser Aufführung einen Hauch von Poesie einzuflößen. Direktor Cornet, der ‚nimmer ruhende Welschtiroler', verlor nicht die Geduld. Meist selbst Regisseur der Oper, pflegte er vor Beginn der Vorstellung eine strenge Revision des Chores und der Statisten zu halten, ob alles in Ordnung sei, und zupfte eigenhändig den Purpur seines Helden zurecht, wenn er ihn aus den Falten geraten fand. Leider hatte er sich auch in betreff der äußeren Ausstattung über die tatsächlichen Anforderungen des Werkes irrige Vorstellungen gemacht, und war z. B. nicht davon abzubringen, zur Füllung seiner Bühne die militärischen Aufzüge durch Mädchen und Kinder, nach Balletweise in Gaze gekleidet zu vermehren.[1] Unter dem Personale der damaligen Hamburger Oper blieb dem Meister einer der Bassisten, Brassin (der Vater der nachmaligen Künstler-Generation dieses Namens, Louis, Gerhard und Leopold Brassin), in so guter Erinnerung, daß er ihn nach langen Jahren bei einer zufälligen Begegnung in Paris sogleich wieder erkannte. Seine sorgsame Überwachung der Proben und alle dem instrumentalen Teile zugewendete Bemühung konnte die Geist- und Schwunglosigkeit der, am Donnerstag den 21. März 1844 vor sich gehenden, Aufführung nicht hindern. ‚Ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich, bei einem mühsam aufrecht erhaltenen, ungenügenden Erfolge, in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht', erzählt Wagner selbst.[2] ‚Ich ersah dort zu meinem Erstaunen, daß selbst dieser ‚Rienzi' den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch eines in ihm gelten lassen: den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der es durchweht. Unser Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas anderes auf, nämlich der rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter glücklichen Umständen und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturells des Hauptsängers, in berauschender Weise auf das Publikum wirkte'. Dem gegenüber hatte es im Sinne des Künstlers selber wenig zu bedeuten, daß der augenblickliche Erfolg auch der am Sonntag den 24. stattfindenden Wiederholung äußerlich ein glänzender war und ‚der Komponist und die Sänger', wie die gleichzeitigen Theaterberichte melden, ‚mehrfach stürmisch gerufen wurden'.[3] Unmittelbar danach trat er die Rückreise an, die weitere Leitung seines Werkes den

[1] Laut mündlicher Erzählung des Meisters (4. Juli 1878). — [2] Ges. Schr. IV, S. 344. — [3] Man vergleiche den gleichzeitigen Bericht in Kofflas ‚Theaterzeitung', und die daran geknüpften Erwägungen: ‚Musiker von Fach, und zwar tüchtige, schwer zu befriedigende Leute, mit denen ich mich hinsichtlich des Rienzi unterhielt, sind entzückt von dieser kolossalen Tondichtung und betrachten Wagner als ein Stück Morgenröte, welche uns die Ära einer

Händen des dortigen Kapellmeisters Krebs überlassend. Wer hätte es ihm damals wohl prophezeien mögen, daß der gegenwärtige Hamburger Kollege in kurzer Frist — vier Jahre später! — sein Nachfolger am Dresdener Dirigentenpult werden sollte?'[1]

Wir beschließen mit der Hamburger Exkursion den gegenwärtigen Abschnitt unserer Erzählung. Der Druck, welcher sich den ferneren auswärtigen Aufführungen seiner Werke entgegenstemmte, ging von den entscheidenden Mittelpunkten der herrschenden Operntheaterkunst aus und war kräftig genug, um die berechtigtesten Erwartungen an seiner Zähigkeit zum Scheitern zu bringen. Wagners Hoffnungen auf eine schnelle Verbreitung seiner Opern und die davon erwarteten Vorteile blieben unerfüllt. Bereits angeknüpfte Unterhandlungen auswärtiger Direktionen verschleppten sich oder wurden wieder rückgängig gemacht. Der Verfall seiner äußeren Lage war durch diesen Sieg seiner offenen und heimlichen Gegner unterschrieben: Das war es, was sie dem ringenden Genius auf lange hinaus anhaben konnten. Freilich stellte sich dies nicht plötzlich heraus. Aber es hing wie ein Damoklesschwert über den Bedingungen seiner äußeren Existenz.

---

neuen deutschen Oper unzweifelhaft verkündet. Sie behaupten: so wie man Gluck und Beethoven erst nach Jahren in der ganzen Glorie ihrer Originalität und ihres Verdienstes anerkannt habe, so werde auch Wagner mit seinem ‚Rienzi' erst in späterer Zeit die volle und ihm gebührende Würdigung seines Verdienstes finden. Übrigens war auch der unmittelbare Erfolg der Oper ein sehr bedeutender, und dem Komponisten, welcher bei den ersten Aufführungen sein Werk selbst dirigierte, ward jedesmal mehrfacher, stürmischer Hervorruf, den Wurda, als Repräsentant des Rienzi, fast immer teilte. Wurda ist freilich durch seine jetzt sehr geschwächten Stimmmittel nicht mehr der Mann dazu, die Schönheiten einer, soviel Energie und Macht des Vortrags fordernden, Oper in das günstigste Licht zu stellen. Einst freilich — — tempi passati! Bei Tichatscheks Gastspiel im nächsten Monat wird der ‚Rienzi' erst in voller Glorie seines Wertes und seiner Wirksamkeit erscheinen' (unterz. J. Mendelssohn). Einen ganz anderen Ton finden wir in dem absprechenden Bericht Theodor Hagens (Joachim Fels) in der ‚N. Zeitschr. für Musik' angeschlagen: ‚Der Komponist hat sich Meyerbeers System anzueignen gewußt, ein System, das aus der Musik ein mathematisches Rechenexempel macht, nur tritt es bei Wagner krasser hervor als bei Meyerbeer'. Seine Musik wirke ‚wie eine Theaterdekoration, wie ein Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer, das Virtuosentum sei darin auf die Bühne verpflanzt' ꝛc. ‚Dagegen sei ein energischer Protest nötig und er habe hiermit seine Pflicht erfüllt.' (N. Z. f. M. 1844, I Nr. 32.) — [1] Einen Brief an den Kapellmeister Krebs in Hamburg vom 17. Juni 1844, mit freundschaftlicher Anerkennung seiner Verdienste um den ‚Rienzi' besitzt das Oesterleinsche ‚Museum' sub Nr. 5614: ‚Wertester Herr Kollege, zuvor meinen herzlichsten Gruß und die Versicherung, daß ich Ihrer mit großer Dankbarkeit eingedenk bin! Hoffentlich hat Ihnen Herr Cornet wiederholentlich meine Grüße und Dankbarkeits-Bezeigungen ausgerichtet' u. s. w.

III.

Komposition des ‚Tannhäuser'.

Grundstimmung des ‚Tannhäuser': die hohe Tragik der Entsagung. — Neue Ausfälle der Kritik. — Komplott-Anekdote. — Johanna Wagner. — ‚Gruß der Getreuen an Friedrich August den Geliebten'. — Auf ‚Fischers Weinberg': Arbeit am ‚Tannhäuser'. — Spontini in Dresden. — Einbringung der Asche Webers. — Vollendung der ‚Tannhäuser'-Partitur.

> Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis.
>
> Richard Wagner.

Eine neuerdings[1] ans Licht getretene Kompositions-Skizze zum ‚Tannhäuser' mit vollständig untergelegtem Text und Angabe der Instrumente enthält zugleich an zahlreichen Stellen eingestreute Vermerke, wo und wann die einzelnen Szenen komponiert sind, und wann sie beendet wurden. So findet man auf der ersten Seite die Datierung: ‚Dresden, November 1843.' Der szenische Entwurf war bereits im Sommer 1842 in Teplitz ausgeführt,[2] die Dichtung im Frühjahr 1843 vollendet;[3] und wie sich die spätere musikalische Komposition in ihrem Entstehen zu jenen ersten Anfängen und vorläufigen Skizzierungen verhielt, hat er selbst, mit spezieller Beziehung auf den ‚Tannhäuser' in einem Briefe an Gaillard[4] genau bezeichnet. ‚Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht; ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig, und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigent-

---

[1] Im Autographenhandel. — [2] Band I, S. 445/46. — [3] S. 32 des gegenwärtigen Bandes. — [4] 30. Jan. 1844, im Besitze des Herrn A. Bovet in Valentigney.

lichen Produzierens bereits vorausgegangen ist,' Allerdings ist das Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Vorstehenden mehr nur von einer bestimmten Seite her zur Darstellung gebracht, als freundliche Erwiderung auf die Frage, wie er — als Dichter und Musiker — dem Übelstande entgehe, sich zweimal für seinen Gegenstand zu begeistern; und der nachmals (bei der Komposition des ‚Siegfried') ihm entfahrende Ausruf eigenen Erstaunens: ‚Wunderbar! Erst beim Komponieren gehen mir die Geheimnisse meiner Dichtung auf!' in vollem Maße auch auf die Ausführung seiner früheren Werke zu beziehen. Ist doch das Wesen jeder wahrhaft künstlerischen Konzeption uns von Hause aus unfaßbar, wenn nicht als die Offenbarung von etwas durchaus Fertigem, ideell bereits Vorhandenem, und ihre Ausführung demnach als der sukzessive Einblick in das Wunderreich der künstlerischen Idee, gleichsam das Hinwegziehen eines Schleiers von dem Geheimnis des eigenen Innern (‚was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht'), — mithin als ein ekstatischer Vorgang, der allerdings nicht durch eine zweimalige, sondern eine durchaus einmalige, nämlich stets erneute ‚Begeisterung' ermöglicht wird! In gleichem Sinne berichtet Wagner gerade im Rückblick auf die Entstehung seines ‚Tannhäuser', er habe während dessen Ausführung wie unter dem anhaltenden Banne eines mächtigen Zaubers gestanden. ‚Wie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbebte ich in Wärme und Glut; bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit einem Atemzuge ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Konzeption berauschte.'

Wohl wäre es eine verlockende biographische Aufgabe, jene genauen Daten der Kompositions-Skizze in ihrem Verhältnis zu den unserer Kenntnis offen liegenden Begebenheiten und Erfahrungen des gleichen Zeitraumes eingehend zu verfolgen, wogegen wir uns im Nachstehenden mit einer bloß summarischen Übersicht dieser Verflechtungen begnügen müssen. Von größerer Wichtigkeit wird es uns dagegen sein, das Bild der Grundstimmung festzuhalten, die den Künstler während der Vollendung seines Werkes beseelte und erfüllte. ‚Wenn im Tannhäuser (und Lohengrin) ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens. Dieser tiefe Zug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübt, ihnen nicht zu eigen werden konnte.'[1] An der gleichen Stelle treffen wir auf das merkwürdige, die Beschaffenheit des wahren Kunstwerkes, wodurch es der ewigen Natur so nahe verwandt ist, unvergleichlich beleuchtende Bekenntnis, wonach der Künstler selbst ‚vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches

[1] Briefe an Röckel, S. 66.

sei, wie vor einem Rätsel stehe', über dessen ideellen Gehalt er demgemäß ebensowohl, wie ein anderer, in Täuschungen verfallen könne. Wie eng hängt diese Erkenntnis mit der in ‚Oper und Drama' dargelegten Einsicht in das Wesen einer wahrhaft gefühlsverständlichen dramatischen Handlung zusammen! Mochte es dem Dichter eines historisch-politischen rezitierenden Schauspieles schmeicheln, ‚aus dem Wuste pragmatischer, zur bloßen Schilderung verwendeter Motive und Verhältnisse am Ende um so deutlicher eine bestimmte, ganz nackte Absicht hervortreten zu lassen' (man denke an die gleichzeitigen Gutzkow-Laubeschen Tendenzstücke!): das aus innerer Anschauung geschaffene wahre Kunstwerk, die Handlung, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden soll, ‚befaßt sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung aus dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle; sie ist sich selbst Zweck, insofern sie eben nur aus dem Gefühle, dem sie entwächst, gerechtfertigt werden soll', indem sie es überzeugend zum Ausdruck bringt.[1] ‚Der Dichter ist der Wissende des Unbewußten', und wenn wir den Künstler selber als reflektierenden Interpreten seines Werkes[2] hinsichtlich der etwaigen ‚Moral' desselben (‚als niederschmetternder Bußpredigt gegen die Sünde der Heuchelei') zuweilen in jener von ihm erwähnten ‚Täuschung' befangen halten dürfen, so ist zugleich für seine künstlerische Entwickelung die Wahrnehmung von höchster Bedeutung, daß er das tief innerlichste, für alle Zeiten gültige Werk seiner noch so jugendlichen Schaffensepoche eben während dieser Erschaffung in viel höherem Grade von ihm erlebt, durchlebt, an sich selbst erfahren, als mit reflektierendem Bewußtsein willkürlich geformt und gestaltet hat. Jenes unter scheinbar günstigen Verhältnissen neu gewonnene ‚wohllüstig freudige Selbstgefühl' der ersten Dresdener Zeit identifizierte ihn in seiner Empfindung unmittelbar mit seinem lebensfreudigen Helden, und nur als der ‚Wissende des Unbewußten' konnte er diesen, anstatt ihn — dem alten Liede gemäß — trotzig und unerlöst in den Venusberg zurück zu geleiten, vielmehr durch das heiligste Opfer entsagender Liebe der göttlichen Erlösung zuführen, ja in der wunderbaren Gestalt seiner jugendlichen Heiligen das intuitiv erschaute Phänomen der Heiligkeit, der ‚Verneinung des Willens' selbst, durch alle Phasen ‚bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume' zur innigst ergreifenden Anschauung gelangen lassen.

Jene das ganze Kunstwerk in sich umfassende Grundstimmung während dessen Entstehung kann, bis in ihre letzten und feinsten Züge, nicht eindringlicher in Worte und Begriffe gefaßt und die inneren und äußeren Schicksale des Künstlers, selbst ohne Berührung einzelner Tatsachen, nicht vollkommener

[1] Ges. Schr. IV, S. 99. — [2] ‚Über die Aufführung des Tannhäuser', mehr noch in dem wundervollen Programme zur ‚Tannhäuser'-Ouvertüre, Ges. Schr. V.

zum Ausdruck gebracht werden, als es in der — Wort für Wort so höchst bedeutungsvollen — Schilderung in der ‚Mitteilung an meine Freunde' geschieht. Auch ohne Erwähnung einzelner Tatsachen finden wir doch alle Begebenheiten und Erfahrungen diese Epoche, sowohl die bereits betrachteten als die noch folgenden, auf das Kenntlichste darin wiedergespiegelt. ‚Durch die günstige Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günstigere Entwickelung setzte, endlich durch persönliche, in einem gewissen Sinne berauschende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit, und durch den Kampf gegen sie, in mir gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte. Dieser Trieb wäre im Leben nur zu stillen gewesen, wenn ich auch als Künstler Glanz und Genuß durch vollständige Unterordnung meines wahren Wesens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunstgeschmackes zu erstreben gesucht hätte. Ich hätte mich der Mode und der Spekulation auf ihre Schwächen hingeben müssen, und hier, an diesem Punkte, wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen müßte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt Dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; und als Künstler mir erreichbar wiederum nur in der Richtung, die ich bereits als Ausbeutung unseres elenden öffentlichen Kunstwesens kennen gelernt hatte. Wandte ich mich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien?' . . . ‚Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz

wiedergekehrt war, umfing wie einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gegensätze meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dies fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dies Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen.'[1]

Von seinem vierzehntägigen Hamburger Ausfluge zurückgekehrt, traf er Karl Gutzkow in Dresden an, der hier soeben (18. März) mit seinem Schauspiel ‚Zopf und Schwert' eine glänzende Aufnahme beim Publikum gefunden. Ein wichtigeres Ereignis war der mit dem 1. April sich vollziehende Wiedereintritt der Schröder-Devrient in den Dresdener Künstlerverband, wodurch sich die ein volles Jahr unterbrochen gewesenen persönlichen Beziehungen zu der von ihm aufrichtig bewunderten Frau erneuerten. Seine erste Betätigung nach der Rückkehr aus Hamburg galt dem am 31. März stattfindenden alljährlichen Palmsonntag-Konzert für den Witwen- und Waisenfonds in den großen, einst prächtigen, nun allerdings sehr abgenützten, teilweise verwitterten Räumen des ‚alten Opernhauses'. Da im Vorjahre die Leitung dieses Konzertes noch in den Händen Mendelssohns und Reißigers gelegen hatte (S. 23), so war es das erste Mal, daß seine Funktion zu diesen Konzerten herangezogen wurde: er wählte sich dafür die Pastoral-Symphonie. Die Beschäftigung mit dem weihevollen Werke, in dessen Klängen ‚die Welt ihre Kindesunschuld wiedergewinnt', entrückte ihn in tief wohltuender Weise den Ansprüchen des Theaterdienstes. ‚Mit mir seid heute im Paradiese — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der Pastoral-Symphonie lauschte?' (Ges. Schr. IX, 113). ‚Beethovens geniales Tongemälde erschien unter Wagners Leitung in einer neuen, ganz eigentümlichen Beleuchtung; egoistische Musikpedanten werden freilich mit der Wahl der Tempi 2c. nicht immer einverstanden sein', lesen wir darüber in einem gleichzeitigen Bericht der Leipziger Allg. Mus. Zeitung.

Da das Palmsonntag-Konzert die üblichen vierzehntägigen Theaterferien einleitete, fand er nach den Beunruhigungen des Hamburger Ausfluges die erste Möglichkeit, der seit länger unterbrochenen Arbeit am ‚Tannhäuser' sich zuzuwenden. Dem Wiedereintritt der Schröder-Devrient folgte (am 14. April) alsbald auch ihr erstes Auftreten als ‚Armida', in derselben Rolle, in der sie das Jahr zuvor zuletzt vor den Dresdenern erschienen war. Es war Wagner geglückt, bei diesem Anlaß eine neue Aufstellung des Orchesters, insbesondere der zuvor höchst ungeschickt placierten Bässe durchzusetzen; Dirigent und Sänger hatten es außerdem an nichts fehlen lassen, dem in Dresden so warm aufgenommenen edlen Werke gerecht zu werden. Dennoch

[1] Ges. Schr. IV, S. 342—44.

ward ‚Armida' für jetzt nur ein Mal wiederholt; das von der Intendanz durch eine prächtige antike Ausstattung nach Sempers Angaben geförderte, lebhaftere Interesse des Dresdener Publikums an der damals ganz neuen ‚Antigone', mit den Mendelssohnschen Chören (seit dem 12. April in 10 Tagen fünf Mal wiederholt), hielt das Interesse an Glucks Meisterwerk für diesmal in Schranken. Sein ebenerwähnter Versuch zur Beseitigung längst empfundener Mängel in der Orchester-Aufstellung rief abermals den Widerspruch der Kritik hervor: es hieß, die veränderte Aufstellung der Bässe dränge die Bratschen zurück und diese verlören dadurch an akustischer Wirkung. Es macht sich als eine recht unerfreuliche Erscheinung bemerkbar, mit welcher erbitterten Konsequenz diese fast einen jeden Schritt, den er nach bester, wohlbegründeter Überzeugung tat, mit denselben kurzsichtigen oder böswilligen Äußerungen begleitete. Eine Aufführung des ‚Titus' am 3. Mai, in welcher die Schröder-Devrient den Sextus sang,[1] gab den Anlaß zu besonders heftigen Ausbrüchen von dieser Seite her; die alten törichten Beschuldigungen, die das Jahr zuvor in Anlaß der ‚Don Juan'-Aufführung erhoben worden waren, gipfelten hierbei in einem besonderen tendenziösen Artikel der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' aus Schladebachs Feder: ‚Herr Kapellmeister Richard Wagner und Mozart'. Was mochte sich dieser Kritiker wohl unter dem ‚Geiste Mozarts' vorstellen, wenn er sich darüber beschwert, daß sich Wagner ‚durchaus nicht in denselben' versetzen könne? Gegenüber den eigenen späteren Darlegungen des Meisters über den Vortrag Mozarts darf getrost angenommen werden, es sei damit kein anderer Geist als der gewohnte Reißigers oder der aus dem Grabe beschworene Morlachis gewesen! Wiederum finden wir Wagner der ‚Selbstüberschätzung' geziehen und alle von ihm für nötig gehaltenen Modifikationen des Vorgefundenen einem ‚Eigensinn' zugeschrieben, der, wie sich die Stimme des Rezensenten mit Emphase erhob, wenigstens den Werken jenes unsterblichen Meisters gegenüber sich nicht zeigen sollte! Sogar die alberne Unterstellung, wonach sich Wagner bei jener früheren ‚Don Juan'-Aufführung auf die Pariser Tempi berufen habe, wird von neuem vorgebracht, da dieses selbstgeschaffene Gespenst sich am leichtesten bekämpfen ließ.[2] Was bedeutete nach solchen Vorwürfen die

[1] Die dem herrlichen ersten Finale vorausgehende große Szene des Rezitativs (Nr. 11): ‚Wehe mir, mächtig bestürmen Furcht und Schrecken mein Herz', worin die Gewissensangst des schwachen Sextus, der um der rachsüchtigen Vitellia willen seinen Freund und Kaiser verrät, so lebendig geschildert wird, soll die Künstlerin besonders ergreifend dargestellt haben (A. v. Wolzogen, Wilh. Schröder-Devrient S. 314). Hingegen bezeichnet sie der obengenannte Schladebachsche Artikel mit Beziehung auf dieselbe Leistung in derselben Aufführung als ‚schöne Ruine, bei deren Anblick man mit Wehmut der entschwundenen Herrlichkeit gedenkt'! — [2] ‚Als ob wir die Normen für die rhythmische Bewegung Mozartscher Musik erst von Paris holen müßten! Für Glucks Opern mag sich dort die

heuchlerische Anerkennung des ‚besten Willens'? der Zuruf des ne quid nimis? Konnte, was im Einzelnen zu billigen war und dann doch nur sorgfältige Beachtung der gegebenen Vorschriften oder feines Herausfühlen des bloß Angedeuteten sein konnte, wirklich zu weit getrieben sein? In demselben Zusammenhang findet sich aber der gleiche Vorwurf ungerechtfertigter ‚Neuerungslust' auch noch auf eine kurz zuvor (28. April) stattgehabte Aufführung der ‚Euryanthe' erhoben: ‚bei dieser Oper wenigstens müßte doch die einst von Weber selbst geleitete Kapelle die richtigen Tempi fest und entschieden bewahrt haben!' Nun bieten uns aber glücklicher Weise die eigenen Erinnerungen des Meisters gerade hinsichtlich der Traditionen Weberscher Musik den vollgültigen Beweis des Gegenteils: ‚Als ich', so erzählt er, ‚achtzehn Jahre nach des Meisters Tode (1844) zum ersten Male selbst in Dresden den Freischütz dirigierte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reißiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Webers Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer,[1] ernsthaft zu mir und sagte mir: ‚Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig.' Von seiten der damals noch in Dresden lebenden

---

Tradition vorfinden, welcher wir zu folgen bestrebt sein müssen; für Mozart findet sie sich doch wohl nur bei den größeren Bühnen Deutschlands, wenn es bei ihnen (den Bühnen?) überhaupt nur einer solchen bedarf, und gebildeter Geschmack, fleißiges Studium seiner Werke und Eindringen in ihren Geist, tiefes Gefühl für seine klare seelenvolle Musik nicht ausreicht' (N. Z. f. M. 1844, I, Nr. 40, S. 159). Im Unterschiede von Wagners frühgewonnener Überzeugung (vgl. Band I, S. 143, 163) bekennt sich demnach der Kritiker zu der Ansicht, daß es an deutschen Bühnen keiner besonderen Bemühung um die Ermittelung der Mozartschen Vortragstraditionen bedürfe, sondern für den Vortrag dieser Musik die — etwa durch Reißiger — eingebürgerte Gewohnheit vollkommen ausreiche! (Vgl. dagegen Wagner selbst, Ges. Schr. IX, S. 317—18, 336.) — Bezeichnend ist es jedenfalls, daß die von dieser Partei, durch mißbräuchliche Ausnutzung einer entstellten Äußerung des jungen Meisters ausgegebene Parole über die ‚französische' Herkunft seiner Tempi in Dresden zu so allgemeiner Verbreitung gelangt war, daß selbst der wohlgesinnte und geistvolle, aber nicht spezifisch musikalisch gebildete Maler und Kunstschriftsteller J. P. Lyser bei einer versuchten Würdigung Wagners als Dirigent (i. J. 1844) es gar nicht erst versucht, deren fadenscheinige Albernheit zu widerlegen, sondern sich mit der Versicherung begnügt, es sei nicht mehr so: ‚Als Dirigent im Anfange sich zur neufranzösischen Direktionsweise hinneigend, ließ ihn sein gesunder Sinn doch bald erkennen, daß diese Art zu dirigieren, eben nur für Opern der neufranzösischen Schule sich eignet, nicht aber für deutsche klassische Musik. Und so hörten denn die Dresdener Mozarts, Webers, Spohrs und Marschners Opern unter Wagners Leitung mit Feuer und Geist, aber ohne jenes frühere Hetzen und Dehnen (!). Mit einem Wort: Wagner dirigiert die deutsche Musik im Sinne der Meister, von denen sie komponiert wurde, und sein Verständnis der deutschen klassischen Musik bewährt sich bei jeder neuen Aufführung mehr und mehr' (‚Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine', 1844 herausgegeben von Dr. F. S. Gaßner, vgl. Nohl, das mod. Musikdrama S. 169 ff.). —

[1] J. Dotzauer, geb. 1783, schon seit 1811 Mitglied der Dresdener Kapelle, † 6. März 1860.

Witwe Webers trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahls wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen'.[1]

Kann es uns nicht von fern in den Sinn kommen, in der Darstellung von Wagners Leben die Art, wie der Schöpfer des soeben im Werden begriffenen ‚Tannhäuser' Mozarts und Webers Werke szenisch ins Leben rief, gegen seinen damaligen obskuren Rezensenten nachträglich in Schutz nehmen zu wollen,[2] so halten wir es dagegen der geschichtlichen Darstellung nicht unangemessen, den völligen Unwert dieser eifrigst beflissenen Anfeindungen durch einen kurzen Hinweis zu dokumentieren. Die vorsichtig zurückhaltende Wendung des Kritikers bekundet klar, daß er durch eigene Erinnerung über die Tradition der Weberschen Vortragsweise in keinem Fall ein selbständiges Urteil hatte. Dagegen lieh er sich offenbar den oft mehr trivialen, als böswilligen Einbläsereien kollegialischen Neides mit Behagen zum Sprachrohr her. Wir erinnern uns der Lipinskischen Agitationen, die sich gerade hinsichtlich der ‚Euryanthe' bis zur Beschwerdeführung bei der Generaldirektion verstiegen. Nun hatte aber auch Lipinski, in seiner ganzen Laufbahn bis zum Jahre 1838, die Elbresidenz kaum flüchtig berührt und war jedenfalls nicht Zeuge von Webers Dresdener Wirksamkeit gewesen! In dem ganzen Schladebachschen Artikel mit seiner, schon durch die Verallgemeinerung aufreizenden, Überschrift ist demnach nur ein einziger Passus geschichtlich merkwürdig; die Erwähnung des Umstandes, daß das Orchester — man denkt unwillkürlich an den eigenwilligen ersten Konzertmeister! — gegenüber dem Zeitmaß des Dirigenten seinerseits zum Teil in das gewohnte Tempo verfallen und dadurch, auf Momente wenigstens, ein buntes Durcheinander entstanden sei! Lebhaft vergegenwärtigt uns dies von neuem die bereits erwähnte Klage des Meisters (S. 25), wonach er so oft gerade zu Vorstellungen Mozartscher Werke ohne vorausgegangene Probe aushilfsweise an die Spitze des Orchesters habe treten müssen und in solchem Falle, statt einer konsequenten Durchführung des von ihm gemeinten Vortrages, nur dafür zu sorgen gehabt habe, daß die Aufführung ‚so glatt und ungestört

[1] Ges. Schr. VIII, S. 366—67. Vgl. S. 20 des gegenwärtigen Bandes. [2] Wo—hl aber ist einer gewissen unkritisch ‚periodisierenden' Geschichtschreibung unserer Tage gegenüber, deren Methode nächstens auch auf den Dirigenten Wagner übertragen werden dürfte (etwa um uns dessen allmählich heranreifendes Mozart-Verständnis ‚aktenmäßig' in karikierten Alfresko-Strichen auszumalen), zeitig die Warnung entgegenzuhalten, jene gleichzeitigen Äußerungen, mit deren jeder sich der Meister doch nicht einzeln auseinandersetzen konnte, etwa gar als zuständige ‚Geschichtsquellen' zu behandeln.

als möglich vorübergehe.' Charakteristisch ist in dieser Beziehung jene, auf die Vorstellung der ‚Entführung' am 9. Mai bezügliche Anekdote aus den ‚Denkwürdigkeiten eines Dresdener Musikers'. An einem Sonntag Abend (es kann nur der 5. Mai 1844, zwei Tage nach der ‚Titus'-Aufführung, gewesen sein) sei dieser zwischen den Kulissen des Dresdener Hoftheaters, bloß durch eine bemalte Leinwand davon getrennt, der unfreiwillige Zeuge eines heftig, aber leise geführten Gespräches zwischen Reißiger, Lipinski und dem Kammermusikus Kotte[1] gewesen, dem er erst von dem Augenblick an Aufmerksamkeit zugewendet, als er Wagners Namen öfter mit Heftigkeit nennen hörte. Das Thema der erregten Unterhaltung sei dessen ‚leidige Popularität' gewesen: ‚es möchte dem Publikum nur einmal Gelegenheit geboten werden, daß er vielleicht seine eigenen, durchaus aber nicht klassische Opern zu dirigieren verstehe, dann werde seine Überschätzung schon bald ihr Ende finden'. Immer leidenschaftlicher habe der ‚schlaue Pole', unterstützt von seinem Kollegen Kotte, seine hämische Kritik an Wagners Dirigentenfähigkeit geübt, während Reißiger, mehr in abwartendem Schweigen verharrend, die Kundgebung der ihm so willkommenen Gesinnung mit freundlich würdevoller Behäbigkeit entgegennahm. Hierdurch ermutigt, begannen die beiden Herren nun zu ganz positiven Vorschlägen überzugehen: Reißiger solle am nächsten Donnerstag, für welchen Abend Mozarts ‚Entführung'[2] angesetzt war, sich kurz vor der Vorstellung krank melden, dann sei Wagner genötigt, unvorbereitet die Leitung zu übernehmen und das erwünschteste Fiasko für ihn unausbleiblich. ‚Ich hörte keinen Widerspruch von seiten Reißigers, auch keine Zustimmung. Die Vorstellung sollte beginnen, und ich verließ meinen Platz, ohne erfahren zu haben, was nun geschehen würde. Mit begreiflicher Spannung sah ich dem kommenden Donnerstag (9. Mai) entgegen. Er kam heran, ohne im Verlauf des Tages die Meldung einer Repertoire-Änderung zu bringen. Eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung traf ich am Orchester-Eingang den Kapelldiener aufgestellt, der jedem Kommenden mitteilte, Herr Kapellmeister Wagner, der heute wegen Erkrankung Reißigers die Leitung der Oper übernommen, lasse die Herren ersuchen, sich vor Beginn im Stimmzimmer zu versammeln, woselbst er ihnen eine Mitteilung zu machen habe. Diese Mitteilung bestand darin, daß sich Wagner u. a. die besondere Aufmerksamkeit des Orchesters für das zweite Finale erbat, welches

[1] J. G. Kotte, Klarinettist, † 1857. — [2] Am Sonntag d. 17. März, während Wagners Aufenthalt in Hamburg, war die ‚Entführung aus dem Serail' unter Reißigers Leitung neu einstudiert zum ersten Mal in Szene gegangen. Zuerst hatte sie Weber (17. Juni 1818) in Dresden eingeführt, dann war sie verschollen; noch 1842 klagte J. P. Lyser: ‚Sollen Mozarts Weibertreu, Entführung, Idomeneo noch länger unerhobene Schätze für uns bleiben?' Drei Wiederholungen, unter Reißigers Leitung, fanden statt am 22. März, 9. und 23. April; die 5. und 6. Aufführung, am 9. Mai und 14. Juni, hat Wagner dirigiert.

er im Tempo gerade noch einmal so schnell als sein Kollege Reißiger nehme. Die Sänger seien vorbereitet, von dem vortrefflichen Orchester erwarte er, daß auch ohne Probe diese allerdings gänzlich veränderte Wiedergabe des Finales bei der nötigen Aufmerksamkeit gelingen werde. Diese Vorstellung der Oper zeigte nun, durch das unvergleichlich poesievolle Mozart-Verständnis Wagners getragen, eine ganz andere Physiognomie als ihre Vorgängerinnen. Das Publikum erwies sich hierfür empfänglich und wurde von Nummer zu Nummer animierter. Das bewußte Finale aber, sonst immer ohne sonderliche Wirkung ausgeführt, entfesselte heute einen wahren Beifallssturm'. ‚Reißigers Gesundheit', so schließt der Erzähler, ‚wurde seit diesem Abend zuverlässiger, so daß Wagner nie wieder eine seinen Kollegen ‚zugehörige' Oper zu übernehmen in die, für diesen unbehagliche, Lage geriet.'[1]

Um die Mitte Mai hatte Wagner die Freude, seine Nichte Johanna und seinen Bruder Albert in Dresden zu begrüßen. Einige Tage vor dem einunddreißigsten Geburtstage des Meisters war sie mit dem Vater eingetroffen, um am Hoftheater auf Engagement zu gastieren. Mit Freude erblickte er in ihr, die er zuletzt als Kind gesehen, ein zu blühender Schönheit entwickeltes siebzehnjähriges junges Mädchen von schlankem hohem Wuchse, schöner Stimme und ausgesprochener dramatischer Befähigung. Der Kern ihrer Stimme war ein ausgezeichneter Mezzo-Sopran; für die Kraft war die vollste Höhe da, die sich, behutsam von ihrem Vater gepflegt, immer leichter zu entwickeln versprach. Sie hatte sich, nachdem sie die Bühne zuerst in Ballenstedt als Abigail in Scribes ‚Glas Wasser' betreten, nach einem glücklichem Erfolge als Catarina Cornaro in Halévys ‚Königin von Cypern' ganz der Oper gewidmet und gastierte jetzt auch in Dresden als Glied des herzogl. Bernburg'schen Opernverbandes. ‚Ich gestehe, eine schönere Stimme noch nicht gehört zu haben', berichtet Wagner bald darauf über sie; ‚was mich aber besonders freut, ist das Gefühl, die Wärme und das dramatische Geschick, wodurch sich schon jetzt ihre Leistungen auszeichnen. Ein Glück für sie, daß sie hier noch die Devrient hören und sehen kann, um sich an ihren Vorzügen zu bilden'. Die erste Gelegenheit dazu fand sie in einer Vorstellung des ‚Rienzi' am Vorabend des 22. Mai, in welcher die große

[1] Aus den ‚Denkwürdigkeiten eines verstorbenen Dresdener Musikers', Allg. D. Musikzeitung 1884, S. 371. Gegen die Glaubwürdigkeit dieser Anekdote legte seiner Zeit Prof. Fürstenau in Dresden im Interesse des armen Reißiger, der darin schlecht wegkommt, einen wohlgemeinten Protest ein, der aber wohl Niemand überzeugt hat. Er veranlaßte dadurch vielmehr nur die Redaktion des gen. Blattes zu der wiederholten bekräftigenden Erklärung, daß die ihr bekannte durchaus ehrenhafte Persönlichkeit des Erzählers den Verdacht der Erfindung oder überlegten und frivolen Entstellung der Wahrheit absolut ausschließe. (Ebendaselbst S. 387 und 397.)

Künstlerin die Partie des Adriano wieder übernommen hatte und zum ersten Male seit ihrem Wiedereintritt in ihrer genialen Weise verkörperte. Zwei Tage später am Donnerstag den 23., nannte der Dresdener Theaterzettel zu einer Vorstellung von ‚Maurer und Schlosser' in der Rolle der Irma: ‚Fräulein Wagner vom Herzogl. Hoftheater zu Bernburg, als Gast'. Der Irma folgte noch in derselben Woche (25. Mai) die Agathe und unmittelbar darauf, auf Wagners Befürwortung, ihr Engagement.[1] ‚Ich habe, als ich sie hierherzog, rein aus Rücksichten für unsere Oper, nicht im mindesten aber aus verwandtschaftlicher Fürsorge gehandelt', äußerte er sich brieflich gegen Spohr, ‚ich war wirklich froh, endlich ein junges Talent gefunden zu haben, wie sie leider jetzt so sehr selten sind, wie sie aber den deutschen Opern-Komponisten not tun'.[2] Die Folgezeit bestätigte seine Voraussicht. Mit sicherem Blick hatte er in ihr seine zukünftige ‚Elisabeth' erkannt. Schon am 2. Juni gab sie ihre erste Debüt-Vorstellung als Irma, eine Woche darauf (Sonntag d. 9. Juni) als Donna Elvira in einer von Wagner geleiteten Aufführung des ‚Don Juan'.[3] Um diese Zeit, gegen Ende des Monats Juni waren auch, nach mannigfacher Beanspruchung Wagners im Interesse der Sache, die Vorbereitungen zu dem Projekt der Heimführung von Webers Asche nach Dresden so weit vorgeschritten, daß das Komitee seinem Bankier ein genügendes Kapital aufweisen konnte, um damit die Übersiedelungskosten, sowie die Herstellung einer geeigneten Gruft mit entsprechendem Grabmal zu bestreiten und auch noch einen Grundstock für ein dereinst zu errichtendes

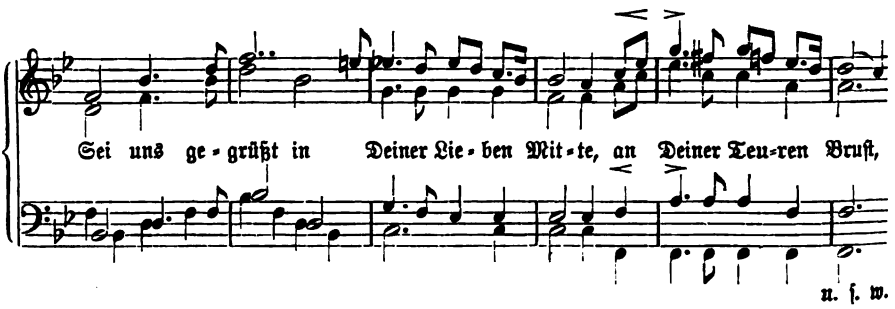
[1] Am 1. Juni 1844, gleichzeitig mit demjenigen Eduard Devrients als Schauspieler und Oberregisseur. Das Engagement Johanna Wagners lautete zunächst nur auf neun Monate, bis zum 1. März 1845 und wurde dann erst definitiv auf längere Zeit abgeschlossen. Für das Engagement von Eduard Devrient gibt R. Prölß in seiner ‚Geschichte des Dresdener Hoftheaters' S. 504 irrtümlich den Beginn des Jahres (1. Januar 1844) als Termin an. — [2] Brieflich an Spohr, am 4. März 1845. — [3] Als Kuriosum sei erwähnt, daß sich der große Kritiker Schladebach diesmal — im Gegensatz zu früher — vollkommen mit Wagners Auffassung der Mozartschen Tempi einverstanden erklärte. Wie wenig indeß auf diese scheinbare Umkehr zu geben ist, wie sehr dieselbe aus Willkür und zufälligen Fluktuationen, nicht aber aus wirklichem Kunstverständnis hervorging, dafür spricht seine Beurteilung der sechsten Aufführung der ‚Entführung' am Freitag d. 14. Juni, der zweiten, welche Wagner dirigierte: ‚Herrn Kapellmeister Wagners Leitung machte alle so bedeutenden Mängel der früheren Aufführung, wie der des Titus unter demselben Dirigenten, wieder gut, ehrenvolles Zeugnis ablegend, daß dieser eine momentane Verirrung (!) ablegen wolle und könne'. Nun belustigt es vielleicht zu erfahren, daß gerade diese 6. Aufführung, (bei welcher eine Frau Hasselt-Barth als Gast mitwirkte) mitten im hohen Sommer bei allgemeiner Ermüdung und Abspannung, in Wahrheit durchweg matt war und selbst die Leitung Wagners kein Feuer in dieselbe zu bringen vermochte. Hingegen gibt wohl der ‚wahre Beifallssturm', den das Finale des zweiten Aktes bei vorhergehenden fünften Aufführung im Publikum unwillkürlich entfesselt hatte, einen genügenden Anhalt für die Beurteilung der wahren Beschaffenheit jener gerügten ‚momentanen Verirrung'.

Standbild übrig zu behalten. Der ältere der beiden Söhne, Max Maria von Weber reiste selbst nach London, um den Sarg des Vaters abzuholen und in die Heimat zurückzugeleiten.

Hatte sich der junge Meister im vorausgehenden Sommer im Genuß eines mehrwöchentlichen Urlaubes in Teplitz völlig von aller Amtstätigkeit ausspannen können, so ward es ihm in diesem Sommer nicht so wohl; es gab bis in den August hinein eine anspruchsvolle Saison, so daß er sich erst spät auf einem der anmutigen Weinberge an der Elbe in der Nähe der Stadt eine Erholung von allen Anstrengungen vergönnen konnte. Am 14. Juli gelangte Webers ‚Oberon' mit der Schröder-Devrient als Rezia und Tichatschek als Adolar nach längerer Pause neueinstudiert, bei erhöhten Preisen und zahlreichem Publikum zur Vorstellung und im Laufe desselben Monats, nur durch eine ‚Rienzi-Aufführung (26. Juli) unterbrochen, zu sechsmaliger Wiederholung. Noch ein anderes unscheinbares Ereignis bedarf der Erwähnung: die erste Vorführung der ‚Faust-Ouvertüre' am 22. Juli 1844 in einem der regelmäßig alljährlich im Palais des großen Gartens zum Besten der Armen veranstalteten Konzerte.[1] Wohl kann es wundernehmen, daß uns in Anknüpfung an diesen Vorgang durchaus nichts unmittelbar Überzeugendes von einem etwaigen tiefgehenden Eindrucke des Werkes auf die damaligen Dresdener Zuhörer überliefert ist; nachträgliche Schilderungen kommen unter diesem Gesichtspunkt weniger in Betracht. Die mancherlei sonderbaren Mißverständnisse, zu denen dieses Tonstück wiederholt solchen Hörern Veranlassung gegeben hat, welche trotz seines ganz bestimmten Mottos, willkürlich Situationen aus Goethes ‚Faust' in das Stimmungsbild hinein interpretierten, blieben auch diesmal nicht aus. Die geniale Tonschöpfung, in ihrer streng psychologischen Entwickelung ein wahres ‚Drama in Tönen',[2] in welchem, nach Bülows Ausspruch, jede Note mit Dichterblut geschrieben ist, wurde als ‚Berliozsche Programm-Musik' abgetan. Der Hohn Mephistopheles', Gretchens versöhnende Erscheinung und ähnlicher Unsinn spukten schon damals verwirrend in den Köpfen der Rezensenten. Das gleiche Schicksal erfuhr die Ouvertüre bei ihrer Wiederholung am gleichen Orte, am 19. August.[3]

[1] Wir erinnern uns, daß sie zuerst zu einer Dresdener Vorführung im Dezember 1843, an einem Abend mit Schumanns ‚Paradies und Peri' bestimmt gewesen war, vgl. S. 47 dieses Bandes. — [2] Als ein solches, ein ‚Drama in Tönen', mit dessen kenntlichen Hauptphasen von der Exposition bis zur Katastrophe und dem Epilog, und damit zugleich als eine der ergreifendsten ‚musikalischen Tragödien', bezeichnet die Tondichtung J. van Santen-Kolff gelegentlich der meisterhaften Analyse des Werkes, in seiner Abhandlung ‚Der Faust-Ouvertüre Werden und Wachsen. Geschichtliches — Biographisches — Ästhetisches' (Bayr. Blätter 1894). — [3] Als bloßes Kuriosum diene hier der Hinweis auf eine gleichzeitige Notiz des Berliner ‚Figaro', wonach Jemand nach Anhörung der ‚Faust-Ouvertüre' den Komponisten auffordert, nun zu dieser Ouvertüre auch eine Oper zu schreiben, die ‚weder auf den Goetheschen, noch auf den Klingemannschen Faust, sondern auf die alte, düstere, gothische [illegible]

Zu einer traulichen patriotischen Feier gab um diese Zeit die Rückkehr König Friedrich Augusts von seiner Reise nach England Veranlassung. Für diesen Zweck entstand des jungen Meisters schnell entworfener schwungvoller Begrüßungshymnus: ‚Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten', in dessen warm begeisterten, volkstümlichen Klängen:



sich die Melodie des Einzugs der Gäste auf Wartburg gleichsam rhythmisch präformiert. Unter Reißigers und Wagners Anführung fuhren in der Frühe des 12. August über 200 Sänger und 106 Instrumentalisten nach dem Lustschloß Pillnitz, um in den schönen Anlagen der königlichen Sommerresidenz dem heimgekehrten Monarchen die Strophen des ‚von Wagner komponierten Vaterlandsliedes vorzutragen', wie wir in den gleichzeitigen Nachrichten mit der Hinzufügung lesen, der König habe sich ‚sehr anerkennend über das treffliche Musikstück ausgesprochen'.

Nach dem gegen Ende des Monates endlich auch die zeitraubenden Korrekturen der Klavierauszüge des ‚Rienzi' und des ‚fliegenden Holländers' völlig absolviert waren,[1] gelang es dem Meister, sich in die ländliche Stille seines bereits erwähnten Weinberges am Elbufer zu flüchten. Hier endlich konnte sein großes neues Werk ungestört zu wachsender Vollendung gedeihen. Die frühesten Morgenstunden waren der musikalischen Ausführung des ‚Tannhäuser' gewidmet; nach den Berichten seiner nächsten Angehörigen, der Töchter des Bruders, Johanna und Franziska, habe er, wenn die Hausgenossen von der Nachtruhe aufstanden, immer schon mehrere Frühstunden der Arbeit gewidmet gehabt und sei dann, auf den gemeinsamen Morgenspaziergängen durch Tal und Höhen der waldigen Umgebung, immer so heiter aufgelegt gewesen, daß ihnen die Tage und Wochen auf ‚Fischers

Volkssage mit allen ihren Auswüchsen (!) gegründet werden soll, in der Behandlungsart des Freischütz'. Vgl. Berl. Mus. Zeitung Nr. 34 (14. Sept. 1844). — [1] ‚Rienzi' erschien zu Anfang September, der ‚fliegende Holländer' im Oktober ‚im Verlage der Kgl. Sächsischen Hofmusikalienhandlung von C. E. Meser in Dresden', von beiden Werken auch die Ouvertüren und einzelnen Gesangsstücke, gleichzeitig auch der ‚Gruß seiner Treuen'.

Weinberg' dadurch für immer unvergeßlich geblieben wären. Über die Art seines Schaffens am ‚Tannhäuser' spricht sich Wagner in bezeichnender Weise eingehend aus. In Erinnerung an den ungemein starken Eindruck, den sein ‚fliegender Holländer' in Berlin auf Einzelne gemacht, habe er von hier ab beim künstlerischen Schaffen immer mehr das eigentliche ‚Publikum' aus den Augen verloren: ‚die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu fassenden Meinung der Masse ein, die mir — in diesem Bezuge noch ganz Gedankenlosem — bis dahin in unbestimmtesten Umrissen als der Gegenstand vorgeschwebt hatte, an den ich mich als Dichter mitteilte. Das Verständnis meiner Absicht ward mir immer deutlicher zur Hauptsache, und um dies Verständnis mir zu versichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren. Diese bestimmtere Stellung zu denen, an die ich mich mitteilen wollte, übte von nun an einen sehr wichtigen Einfluß auf mein künstlerisches Gestaltungsvermögen. Ich empfand, den Erscheinungen der modernen Theaterkunst gegenüber, wohl den bedeutenderen Inhalt meiner bisherigen Schöpfungen, zugleich aber auch das Unbestimmte, oft Undeutliche der Gestaltung dieses Inhaltes, dem die notwendige, scharfe Individualität somit noch nicht zu eigen sein konnte. Richtete ich nun meinen Mitteilungstrieb unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichfühlender bestimmter Individuen' (wir dürfen dabei wohl in erster Reihe mit an den treu ergebenen, innigst verständnisvollen Röckel denken), so gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines sicheren, deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit reflektierter Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte, immer mehr von mir ab; ich trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, hob diesen desto deutlicher hervor und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst, aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung, zu plastischen Gestalten zu verdichten'.[1]

Nur zeitweilig riefen ihn seine Pflichten in die städtische Umgebung ab, so zur zwanzigsten Aufführung des ‚Rienzi', die mit dem kürzlich von seinen Hamburger ‚Rienzi'-Erfolgen zurückgekehrten Tichatschek am Freitag den 20. September 1844 vor gedrängt vollem Hause unter besonders feierlichen Umständen vor sich ging. Unter ihren Zuhörern befanden sich gleichzeitig Spontini, der soeben auf der Durchreise von Franzensbrunn nach Berlin Dresden passierte, Meyerbeer, und der russische General Alexis Lwoff. Von letzterem hochgestellten Dilettanten, dem Komponisten der noch heute gebräuchlichen russischen Nationalhymne, dessen ‚Stabat mater' einst der junge

[1] Ges. Schr. IV, S. 347—48.

Meister während seines Pariser Frondienstes bei Schlesinger für die Gazette musicale rezensiert hatte, war soeben eine Oper, ‚Bianca und Gualtiero', am Kgl. Hoftheater zur Aufführung angenommen worden.[1] Die Vorstellung des ‚Rienzi' hatte einen glänzenden Verlauf; es bereitete Wagner eine eigene Genugtuung, seinen rätselhaften Pariser ‚Protektor' mit eigenen Augen und Ohren dessen Zeuge werden zu sehen, wie sich der Enthusiasmus des Publikums für das Werk nach so zahlreichen Wiederholungen nicht im Mindesten abgeschwächt habe. Nach jedem der fünf Akte wurden die Sänger, nach dem vierten auch der Autor unter rauschendem Beifall stürmisch hervorgerufen. Meyerbeer, den er nach längerer Zeit zum ersten Male wiedersah und mit dem zuletzt auch die brieflichen Beziehungen völlig geruht hatten, verschwor sich diesmal hoch und teuer, die Aufführung des römischen Tribunen in der preußischen Residenz mit dem größten Eifer zu betreiben. Er versprach Wagner Hand und Kopf daran zu setzen, den Berlinern auf das Eheste den ‚Rienzi' vorzuführen. Von einer Wiederaufnahme des, dem Schlendrian geopferten ‚fliegenden Holländers' war nun schon gar nicht mehr die Rede. Schon längst hatte der junge Meister es bereut, nicht sogleich mit dem ‚Rienzi' seinen Eintritt in Berlin gemacht zu haben, der im günstigen Fall auch den ‚Holländer' nach sich ziehen konnte. Nun hatte er neuerdings Meyerbeers Wort dafür. ‚Noch setze ich in die Redlichkeit seiner Gesinnungen gegen mich keinen Zweifel', äußert er sich bald darauf, ‚der immer noch nicht beseitigte Grund für die Unmöglichkeit einer dortigen Aufführung meiner Oper, der Mangel eines Heldentenors, ist aber wohl imstande, mich im Allgemeinen in Verzweiflung zu bringen'.

Zu den mehrfachen Besuchen in seiner ländlichen Zurückgezogenheit gehörte auch sein sonderbarer Berliner Freund Gaillard, den er bei dieser Gelegenheit zum ersten Male persönlich kennen lernte, der sich dabei leider aber auch als Dichter zweifelhafter Trauerspiele, unter anderem eines ‚Rienzi', zu erkennen gab, dessen Manuskript er Wagner zur Begutachtung hinterließ. Für ein anderes Erzeugnis seiner poetischen Muse[2] suchte er soeben einen Verleger und bat um eine Vermittelung bei Friedrich Brockhaus, als dem Schwager des Meisters, nicht minder um seine persönliche Verwendung für die Annahme und Aufführung des Stückes am Dresdener Theater. In einem Artikel seiner Musikzeitung[3] schilderte er bald darauf seinen kurzen Besuch bei dem

[1] Sie gelangte auch wirklich, unter Reißigers Leitung und unter Mitwirkung der Schröder-Devrient in der Titelrolle, noch in demselben Herbst (13. Oktober 1844) zur Produktion und erlebte einige Wiederholungen (am 15. Okt. und 8. Nov.), um dann für immer beiseite gelegt zu werden. — [2] ‚Ottavio Galfagna, oder: die Rose von Santa Croce. Trauerspiel von Carl Gaillard' (später bei Challier in Berlin erschienen). — [3] ‚Bericht eines Reisenden, der sich nur einen Tag in Dresden aufhielt' ꝛc.: (Berliner Musikalische Zeitung Nr. 37 vom 5. Oktober 1845).

Dichterkomponisten des ‚Rienzi': ‚Dieser geniale Mann ist von kleiner und etwas schmächtiger Figur, hat ein wahres Napoleonsgesicht und ein angenehmes gewinnendes Äußere. Er lebt jetzt auf einem Weinberge mit einer reizenden Aussicht über die Elbe nach dem Gebirge, an der Hand einer liebenswürdigen Gattin, und vollendet unter diesen Umgebungen seinen ›Tannhäuser‹. Auf mein Ersuchen teilte er mir sein neues Textbuch mit, und ich muß gestehen, ich kenne kein schöneres und dem wahrhaften Wesen der Oper, das durch die glücklichen Erfolge geistreicher Franzosen sehr verrückt worden, entsprechenderes Buch. Es ist reich an wahrhaft poetischen Momenten und gibt mir die feste Überzeugung, daß, wenn Wagner die Kräfte seiner reichbegabten Seele rein der Poesie zugewandt hätte, er auch in dieser Hinsicht Großes geleistet haben würde. Einzelne kleine Härten in der Form und im Ausdruck, die mir, wenn auch selten, doch hier und da in seinem Gedichte aufstießen, lassen sich sehr wohl noch ausmerzen'.[1] Gaillard wünschte an dem Abende des einen von ihm in Dresden verbrachten Tages noch eine Aufführung des Hoftheaters mit anzuhören[2] und verabredete daher für den Nachmittag ein Zusammentreffen in der Stadt; Wagner entschuldigt später brieflich sein Nichteinhalten des zugesagten Rendezvous; der Besuch eines Königsberger Bekannten habe ihn daran verhindert. ‚Ich war am festgesetzten Tage nachmittags um 5 Uhr eben im Begriff meiner Frau Adieu zu sagen, um in die Stadt, direkt zu Ihnen auf die Brühlsche Terrasse zu gehen, als ein Besuch aus Königsberg ankam, dessen ich mich von Viertelstunde zu Viertelstunde entledigen zu können glaubte, der mich aber — ohne Zweifel aus alter Freundschaft — so konsequent in Beschlag nahm, nicht nur mich, sondern auch meine Weinberg-Wohnung und mein Gastbett, daß ich endlich nicht nur Sie, sondern auch eine Sitzung des Weber-Komitees, die mich um 8 Uhr erwartete, gänzlich aufgeben mußte. Daß Sie, wie Sie mir zu erkennen gaben, sogar Ihre Abreise von Dresden verschoben hatten, um mich zu der bestimmten Stunde noch einmal sprechen zu können, setzte mich wirklich in die lebhafteste Betrübnis'.

Um die Mitte Oktober war auch der zweite Akt des ‚Tannhäuser' mit dem ungeheueren Finale in der Komposition vollendet. In der zweiten Hälfte

---

[1] Wie wenig unfehlbar sich Wagner dünkte, wie bescheiden er, dem es ausschließlich um die Sache zu tun war, teilnehmenden Verbesserungsvorschlägen Gehör gab, beweist seine bald darauf an Gaillard gerichtete Bemerkung: ‚An dem Buche habe ich nach Ihrem Rat noch etwas gefeilt, u. a. ist das ‚schwärzliche Gefieder' in Wolframs Gesange S. 40 verschwunden. Den Schlußreim ‚Gott' und ‚Spott' habe ich aber gelassen, weil ich in diesem ‚Spott' nicht den Zwangreim, sondern das bezeichnendste poetische Wort für die Entstellung des göttlichen Erbarmens von seiten eines hartherzigen Priestertumes ersehe' (5. Juni 1845). — [2] Er traf auf eine von Reißiger dirigierte Aufführung des ‚Don Juan' mit dem Bassisten Günther aus Riga (Bd. I, S. 293) als Gast. Günther soll als ‚fliegender Holländer'

des Monates finden wir den Meister schon wieder in seiner städtischen Umgebung und Funktion, und bis zum 31. Oktober durch Webers ‚Freischütz', ‚Oberon' und ‚Euryanthe', dazwischen durch zwei schnell aufeinander folgende Aufführungen des ‚Rienzi', stark in Anspruch genommen. Inzwischen war, am 25. Oktober, das Schiff mit der Asche Webers in Hamburg gelandet. Ein früher Frost störte die Pläne zur Einholung des Sarges in Dresden, die von einem Empfange desselben im Schiffe ausgingen, — das Schiff fror bei Wittenberg ein. Während soeben in Hamburg für die Ankunft der irdischen Überreste des Tonmeisters ein feierlicher Empfang sich vorbereitete, traf ein neuer schwerer Schlag die gebeugte Witwe. Des Verewigten jüngster Sohn, Alexander von Weber, der als talentvoller Maler bereits lebhafte Teilnahme erregte, wurde als blühender Jüngling im kaum vollendeten 20. Lebensjahre plötzlich aus dem Leben abgerufen. Seine Mutter war, nach Wagners Erzählung, durch diesen unerwarteten Todesfall so furchtbar erschüttert, daß sie in diesem neuen, so schrecklichen Verluste ein Urteil des Himmels zu erkennen geneigt schien, welches hiermit den Wunsch der Übersiedelung der Asche des längst Dahingeschiedenen als einen Frevel der Eitelkeit bezeichne. ‚Da das Publikum, in seiner besonderen Gemütlichkeit, ähnliche Vorstellungen ebenfalls unter sich aufkommen ließ, hielt ich mir', so erzählt Wagner, ‚die Aufgabe zuerteilt, auch hiergegen unser Unternehmen in das rechte Licht zu stellen; und es gelang mir so, daß von allen Seiten mir bezeugt wurde, daß gegen meine gelungene Rechtfertigung auch nicht das Mindeste mehr aufkäme'. In einem Briefchen vom 3. Nov. wendet er sich an den Vorsitzenden des Komitees, Direktor Schulz, der ihm für die bevorstehenden Einbringungs- und Bestattungsfestlichkeiten die nötigen Texte zur Komposition zugesagt hatte: ‚ich habe jetzt alle übrige Arbeit beiseite gelegt, und harre mit Schmerzen darauf, die neue beginnen zu können'. Es scheint aber, die Gedichte seien nach langem Zögern überhaupt nicht geliefert worden, oder hätten sich als unverwendbar erwiesen; denn zu den wirklich komponierten und am Grabe zum Vortrag gelangten Gesängen[1] hat er sich den Text, wie die erhaltene Handschrift ausweist, am Ende (10. Nov.) tatsächlich selbst gedichtet.

Einstweilen verzögerte sich der feierliche Vorgang durch den anhaltenden Frost und die Ungunst der Witterung so lange, daß vor dem völligen

---

Vorzügliches geleistet haben, als ‚Don Juan' befriedigte er nicht; Schladebach nannte ihn einen Gecken ohne Noblesse, und sprach von ‚Kulissenreißerei'. Mit Beziehung auf den Dresdener Kritiker, einen alten persönlichen Bekannten Gaillards, findet sich in seinem ‚Bericht eines Reisenden' der Passus: ‚Dresden hat nur zwei nennenswerte Zeitschriften, die tüchtig redigierten ‚Vaterlandsblätter', die sich aber nur mit innerer Politik befassen, und die ‚Abendzeitung', die sich mit Kunst beschäftigt. Die Musikrezensionen in letzterer Zeitung hat der . . . Musikdirektor Schladebach übernommen, und zeichnen sich seine Artikel durch Sachkenntnis (!), aber auch öfter durch Animosität aus'. — [1] R. Wagner, Gedichte, S. 6/9.

Abschluß der Angelegenheit sich noch eine andere eindrucksvolle Begebenheit dazwischen drängte.

Für den Herbst 1844 war eine sorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der ‚Vestalin' in das Repertoire des Kgl. Hoftheaters beschlossen und man hatte bedauert, daß Spontini seinen kurzen Aufenthalt auf der Durchreise nicht bis zu dieser Aufführung verlängern konnte. Durch die dazwischentretende Inszenierung der Lwoffschen Oper, die mehr aus Courtoisie des Hofes gegen ihren anwesenden Autor, als wegen ihres — gänzlich nichtigen — inneren Wertes vonstatten ging, wurde die beabsichtigte Aufführung des Spontinischen Werkes mehr und mehr hinausgerückt. Da man sich jedoch unter Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum Teil vorzüglichen Wiedergabe der Oper versichert halten konnte, regte Wagner bei der Generaldirektion den Gedanken an, dem greisen Meister, der soeben in Berlin große Demütigungen erlitten und sich für immer von dort nach Paris wandte, die unter solchen Umständen wohlgesinnt demonstrative Aufmerksamkeit zu erweisen, ihn zur persönlichen Direktion seines mit Recht so berühmten Werkes einzuladen. Mit großem Enthusiasmus betrieb auch der redliche Chordirektor Fischer diese Berufung, und Wagner, mit der musikalischen Leitung der Oper betraut, erhielt den Auftrag, sich darüber mit dem Maestro ins Einvernehmen zu setzen. Das majestätische Antwortschreiben stellte jedoch so gewaltige Voraussetzungen für die würdige Ausstattung der Chöre und Ballette, wie für die Gediegenheit seiner Annahmen in betreff des Orchesters (‚le tout garni de douze bonnes contrebasses'), daß Wagner nach Empfang desselben sofort zu Herrn von Lüttichau eilte, um ihn auf die aus dieser Einladung unvermutet sich ergebenden Schwierigkeiten vorzubereiten. Der Schreck war groß, die Sache sollte rückgängig gemacht werden. Die Schröder-Devrient, die Spontini gut kannte, lachte wie ein Kobold über die begangene naive Unvorsichtigkeit, und fand in einem leichten Unwohlsein, von dem sie befallen war, den erwünschten Vorwand zu einer neuen Verzögerung der Aufführung über den Zeitpunkt hinaus, zu welchem Spontini, nach seiner eigenen Angabe, auf das Ungeduldigste in Paris erwartet wurde. Hieran anknüpfend mußte Wagner das unschuldige Truggewebe spinnen, mit welchem er den Maestro von der definitiven Annahme der an ihn gerichteten Einladung abbringen sollte. Alles atmete auf, die freiwillig heraufbeschworene Gefahr schien beseitigt. Die Proben nahmen ihren gemütlichen Fortgang, als am Tage vor der Generalprobe gegen Mittag ein Wagen vor Wagners Hause in der Ostra-Allee hielt. Demselben entstieg, im langen blauen Flausrocke, der stolze, sonst nur mit spanischer Grandenwürde sich bewegende Meister und trat in leidenschaftlicher Bewegtheit in Wagners Zimmer. Auf ihre beiderseitige Korrespondenz gestützt, wies er nach, daß er die an ihn gerichtete Einladung keineswegs abgelehnt habe, sondern, richtig verstanden, sehr deutlich auf alle ihm

geäußerten Wünsche eingegangen sei. Über der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren alten Herrn bei sich zu sehen, unter seiner Leitung sein Werk zu hören, vergaß Wagner alle möglichen und für gewiß vorauszusehenden Verlegenheiten und nahm sich vor, alles nur Erdenkliche zu seiner Befriedigung zu bewerkstelligen.

Er fand dazu reichliche Gelegenheit, — die Anforderungen des seltsamen Gastes erstreckten sich von dem Geringsten bis zum Bedeutendsten. Wie es ihm unmöglich war, anders zu dirigieren, als mit einem wuchtigen Kommandostab aus Ebenholz, an dessen beiden Enden je ein weißer Knopf aus Elfenbein sich befand und den er als Marschallstab mit voller Faust in der Mitte ergriff, so stellte sich sogleich heraus, daß, an Stelle der beabsichtigten Generalprobe, das Studium der Oper unter seiner Leitung nun erst recht eigentlich beginnen sollte. Für die Exaktheit der szenischen Evolutionen mußte Eduard Devrient einstehen, der eine Reihe von Jahren in Berlin als Oberregisseur tätig gewesen, die Vorstellung der ‚Vestalin' in Spontinis Geiste völlig inne hatte; für den musikalischen Teil übertrug er Wagner die nachträgliche Bereicherung seiner Partitur mit Posaunen, damit sie möglichst in der nächsten Probe schon ausgeführt werden könnten. Auch erinnerte er sich, in der von ihm angehörten ‚Rienzi'-Aufführung ein Instrument vernommen zu haben, ‚que vous appelez ›Bass-tuba‹'; er erklärte nun, dieses Instrument keineswegs aus dem Orchester verbannen zu wollen und erbat sich demgemäß auch von diesem eine Partie für die ‚Vestalin'. Es machte Wagner Freude, mit Auswahl und Diskretion seinem Wunsche nachzukommen. Eine vollkommene Umstellung des Orchesters nach seinen speziellen Wünschen und Angaben war unerläßlich, und hatte das Gute für sich, daß sie — einige leicht zu verbessernde Zufälligkeiten abgerechnet — nicht unzweckmäßig erschien und sich auch für die Folge zur Beibehaltung empfahl. Nach der auf allen deutschen Theatern angenommenen Kürzung schloß die Oper auch in Dresden mit dem feurigen, vom Chor accompagnierten Duettsatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung. Spontini bestand darauf, die der französischen Oper ureigentümliche Schlußszene mit heiterem Chor und Ballet noch angefügt zu wissen. Es widerstand ihm durchaus, auf dem traurigen Begräbnisplatze sein glänzendes Werk elend ausgehen zu sehen. Die Dekoration mußte verwandelt werden, im heitersten Lichte der Rosenhain der Venus sich zeigen und am Altare der Göttin unter heiteren Tänzen das geprüfte Liebespaar von rosengeschmückten Priesterinnen anmutig getraut werden. Bei allen Sonderbarkeiten seiner Direktionsweise faszinierte der seltene Mann doch Sänger und Musiker in einem ganz ungewöhnlichen Grade. Daher ging denn auch — am Freitag den 29. November — die Aufführung mit Präzision und Feuer vor sich. Die Erwartungen des Publikums, welches das Kuriosum, Spontini dirigieren zu sehen, mit doppelten Preisen zu bezahlen hatte, waren

aber vielleicht zu hoch gespannt gewesen: das Ergebnis des Abends war nichts mehr als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meister, welcher mit seiner ungeheueren Rüstung von Orden eine das Feingefühl Wagners peinlich berührende Erscheinung abgab, als er dem kurzatmigen Hervorruf des Publikums durch dankenden Hervortritt auf die Bühne entsprach. Nicht anders war der Erfolg einer Wiederholung der Aufführung am folgenden Sonntag, den 1. Dezember (dem dreißigsten Geburtstag August Röckels).

Um einen besseren Anschein zu ertrotzen, bestand Spontini auf einer nochmaligen Wiederholung der Vorstellung am nächstfolgenden Sonntage. Da dieser noch fern lag, gab die Verlängerung seines Aufenthaltes den Dresdener Künstlern Anlaß zu mehrfachem geselligen Zusammensein mit ihm. So auf einem Gastmahl bei der Schröder-Devrient, am Mittwoch, zu welchem er mit seiner Frau, einer Tochter Sebastian Erards, des berühmten Pianofortefabrikanten, die ihn auf seinen Reisen stets begleitete, erschienen war und nach dem Diner, als man näher zusammenrückte, in steigende Aufregung geriet. Er hatte Wagner seine besondere Zuneigung geschenkt und erklärte offen, daß er ihn lieb habe. Er wolle ihm dieß dadurch beweisen, daß er ihn vor dem Unglück bewahre, in seiner eingeschlagenen Karriere als dramatischer Komponist fortzufahren. ‚Quand j'ai entendu votre Rienzi,' sagte er, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire'. Da er selbst, Spontini, erklärte, über seine eigenen schon gelieferten Werke nicht hinausgehen zu können, wie sollte dies einem anderen möglich sein? ‚Jeune homme, was wollen Sie denn noch komponieren? Wollen Sie Römer, da haben Sie meine Vestalin; wollen Sie Griechen, da haben Sie meine Olympia; wollen Sie Spanier, da haben Sie meinen Cortez; wollen Sie Indier, da haben Sie meine Nurmahal'. Er hoffe doch nicht, daß Wagner das sogenannte romantische Genre ‚à la Freischütz' im Sinne habe? Über seine Berliner Stellung ließ er sich vernehmen: ‚Oh, croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu'. Um den sehr aufgeregten Maestro zu zerstreuen, lud die liebenswürdige Wirtin ihn ein, sich von einem anwesenden Freunde nach dem, wenige Schritte von ihrer Wohnung entfernten Theater geleiten zu lassen, um von einer gleichzeitig stattfindenden Aufführung der ‚Antigone' sich etwas anzusehen, die ihn wegen des vorzüglichen Semperschen Bühnenarrangements gewiß interessieren würde. Es gelang, ihn dazu zu bewegen; doch kehrte er nach kürzester Zeit wieder zurück. Sein Begleiter erzählte uns, Spontini habe sich, kurz nachdem er mit ihm auf die fast ganz leere Tribüne des Amphitheaters getreten, beim Beginn des Bacchus-Chores

zu ihm hingewendet: ‚C'est de la Berliner Sing-Académie, allons nous en'. Durch die geöffnete Tür sei ein Streiflicht auf eine zuvor unbemerkte Gestalt hinter einer Säule gefallen; er habe Mendelssohn erkannt und sofort geschlossen, daß dieser Spontinis Äußerung vernommen habe.

Da sich Gründe für eine voraussichtliche längere Verzögerung der beabsichtigten Wiederholung einstellten, erhielt Wagner den schwierigen Auftrag, den Maestro davon in Kenntnis zu setzen. Zu diesem peinlichen Besuche ließ er sich von seinem Kollegen Röckel begleiten, welchen Spontini ebenfalls liebgewonnen hatte und dem das Französische geläufiger war. Sie fürchteten einen bösen Auftritt erleben zu müssen. Statt dessen nahm der Maestro ihre Mitteilung mit stolz verklärter Miene entgegen. Die vom heiligen Vater soeben erhaltene Nachricht seiner Ernennung zum ‚Grafen von San Andrea' (durch Vereinigung seines im Kirchenstaate belegenen Grundbesitzes zur Grafschaft gleichen Namens) hatte ihn aus dem engen Kreise der Dresdener Vestalin-Operation wie durch Zauber befreit und erhoben. Bekanntlich unterließ er es seitdem nie, mit seinem vollen gräflichen Titel zu unterzeichnen und seine Briefschaften mit dem verliehenen gräflich Andreaschen Wappen zu siegeln. Mit Rührung schied Wagner von dem seltsamen Manne, von welchem er mindestens den Eindruck eines wahrhaften Glaubens an sich und seine Kunst gewonnen, wiewohl dieser Glaube, wie er es fast zu seinem Entsetzen erlebt hatte, in einen gespenstigen Aberglauben ausgeartet war. ‚Was ihn dagegen', fügt er dem Bericht über diese Begegnung hinzu, ‚zu so maßloser Selbstüberschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerseits ebenfalls anstellte, nur zu seiner Rechtfertigung dienen; denn in seiner Verachtung dieser Größen fühlte ich in meinem tiefsten Innern mich ihm verwandter, als ich damals noch laut gestehen mochte.'

Fast unmittelbar nach diesem Zwischenfall fand der endliche Abschluß der lange verzögerten Überführung von Webers Leiche nach Dresden statt und wirkte als ein feierlich schönes und ernstes Ereignis, die Zerstreuungen der letzten Wochen vorteilhaft neutralisierend, auf die Stimmung ein, deren er zur Vollendung der musikalischen Ausführung seines ‚Tannhäuser' bedurfte. Das Komitee hatte eine Überführung des Sarges durch die Eisenbahn beschlossen; die mit dem Leichenbegängnis verbundenen Feierlichkeiten waren ein Ereignis, welches die ganze Stadt mit lebhafter Teilnahme erfüllte. Der Empfang des Sarges fand am Abend des 14. Dezember statt, und Max von Weber schildert uns in seiner Biographie des Vaters das Feuermeer von Fackeln, den unabsehbar imposanten Trauerzug der Leidtragenden, Freunde und Sängerchöre, der sich unter dem Schalle eines von Richard Wagner nach Motiven aus ‚Euryanthe' komponierten Trauermarsches von unbeschreiblich erschütternder Wirkung, geleitet von einer unzählbaren Zu-

schauermenge, nach der kleinen Totenkapelle des katholischen Kirchhofs der Friedrichsstadt bewegte, wo der Sarg von der Schröder-Devrient mit einem Kranze still und bescheiden bewillkommnet wurde, um tags darauf feierlich in die Heimatserde gebettet zu werden. Die Trauermusik für den Marsch hatte Wagner für achtzig ausgewählte Blasinstrumente orchestriert, sich aber namentlich auch für dessen möglichst exakte Ausführung die größte Mühe gegeben, indem er die Musiker in den Proben nach völliger Entleerung des Bühnenraumes während des Vortrages im Kreise um sich herumgehen ließ. Am folgenden Vormittag, Sonntag den 15. Dezember, ging die Einsenkung des Sarges in die heimatliche Gruft unter allgemeiner Beteiligung des Dresdener Publikums vor sich. Direktor Schulz, als Vorsitzender des Komitees, feierte Weber als Volks-Komponisten im edelsten Sinne des Wortes; nach ihm sprach Wagner jene Rede voll Innigkeit und Pietät, die ihres Eindruckes nirgend verfehlte. ‚Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!‘ rief er dem Gefeierten in das offene Grab nach. ‚Sieh', nun läßt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche: Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen; wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß Deine Asche auch ein Teil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte?‘ Die Feier fand ihren Abschluß durch den Vortrag eines von Wagner verfaßten und komponierten Gedichtes, welches, sehr schwierig für Männergesang, unter der Anführung der besten Theatersänger vortrefflich ausgeführt wurde. Herr von Lüttichau, welcher der Feier beigewohnt, erklärte sich nun gleichfalls überzeugt und für die Gerechtigkeit des Unternehmens gewonnen.[1]

‚Es war‘, sagt Wagner, ‚ein schöner, meinem tiefsten Inneren wohltuender Erfolg, dessen ich mich zu erfreuen hatte; und hätte ihm noch etwas gefehlt, so trug nun Webers Witwe, welcher ich vom Kirchhof aus meinen Besuch machte, durch die innigsten Ergießungen dazu bei, mir jede Wolke zu verscheuchen. Für mich hatte es eine tiefe Bedeutung, daß ich durch Webers lebensvolle Erscheinung in meinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen, dereinst so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieses letzte zweite Begräbnis

[1] Über dessen weiteren Fortgang berichtet M. M. v. Weber: ‚Am 16. Dezember erschien ein Aufruf, das Weber zu errichtende Monument betreffend. Dennoch dauerte es sehr lange, bis das Denkmal zustande kam. Die Sturmjahre kamen dazwischen; eines der feurigsten Komiteemitglieder, Richard Wagner, mußte aus Deutschland flüchten. An seine Stelle trat G. Reißiger, weit weniger beeifert, zu Webers Ehre zu wirken; mit Mühe gewann Ferd. Heine Meyerbeer‘ (als Studiengenossen Webers beim Abte Vogler) ‚für die Mitgliedschaft. Dann trat das Komitee mit Ernst Rietschel für die Herstellung des Monumentes in Verbindung; am 11. Oktober 1860 ward es enthüllt‘.

noch einmal mit ihm wie in unmittelbare persönliche Berührung getreten war. Nach der Bedeutung meines sonstigen Verkehrs mit lebenden Meistern der Tonkunst, und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermessen, aus welchem Quell meine Sehnsucht nach innigem Meisterumgang sich zu stärken hatte. Es war nicht tröstlich, vom Grabe Webers nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen; doch sollte mir das Hoffnungslose dieses Ausblickes mit der Zeit erst noch zu recht klarem Bewußtsein kommen.'

Ende des Jahres 1844 lief Tichatscheks erster siebenjähriger Kontrakt mit der Dresdener Oper ab. Es blieb Wagner noch lange in Erinnerung, wie Herr von Lüttichau hierbei Bedenken trug, einen neuen zehnjährigen Kontrakt mit dem Sänger einzugehen. Er erinnerte den Freund noch in späten Jahren an den damaligen Ausspruch Röckels: ‚So lange Tichatschek lebt, behält er auch seine Stimme, das hat mit ihm nun einmal diese Bewandtnis'. Mit ihm und Anton Mitterwurzer, den beiden Hauptdarstellern der nämlichen Rollen, verkehrte der Meister um diese Zeit schon lebhaft über den ihnen zufallenden Teil in der bevorstehenden szenischen Verwirklichung seines neuen Werkes, dessen letzter Akt von ihm am 29. Dezember in der Komposition beendet wurde. Noch blieb ihm die instrumentale Ausführung aller drei Akte als sehr zeitraubende Arbeit übrig; doch trat er bereits mit der Intendanz wegen der Aufführung in Unterhandlung. Mit großen Hoffnungen ging diese auf seine Absichten ein und brachte der Erfüllung dieser Hoffnungen sehr namhafte und anerkennenswerte Opfer. Die dazu nötigen Dekorationen wurden bei keinen geringeren Künstlern in diesem Fache, als den Malern Desplechin & Co. in Paris bestellt und nichts für die sonstige szenische und musikalische Ausstattung des Werkes gespart,[1] dessen orchestrale Vollendung seinen Schöpfer unter wechselnden äußeren Eindrücken noch bis zum weit vorgerückten Frühjahr in Anspruch nahm.

In kurzem Überblick führen wir uns ein Bild dieser äußeren Tätigkeit vor. Unter ihren begleitenden Umständen möge die auf den 1. Januar entfallende Aufführung des Gutzkowschen Schauspieles ‚das Urbild des Tartüffe' mit erwähnt sein, dessen ‚beispielloser Erfolg' die Dresdener in eine ungewöhnliche Aufregung versetzte. ‚Gutzkow war plötzlich zu einer Autorität, zu einem Manne geworden, an dessen Erfolge man glaubte'.[2] Ohne Befriedigung studierte Wagner inzwischen Marschners mißglückten ‚Adolf von Nassau'[3] ein. Die erste Vorstellung (5. Jan.) ging in Anwesenheit des Komponisten vor sich, der eigens aus diesem Anlaß Dresden besuchte und sich

[1] Die Kosten der Ausstattung des ‚Tannhäuser' in Dresden bei seiner ersten Aufführung beliefen sich indeß auf nicht mehr als 7—8000 Taler. — [2] R. Prölß, Gesch. des Dresdener Hoftheaters, S. 512. — [3] Vgl. Seite 59 Anm. des vorliegenden Bandes.

im dortigen Künstlerkreise feiern ließ. Der Anstoß zu dieser Aufführung war, wie bereits früher die Hervorziehung des vergessenen ‚Hans Heiling', direkt von Wagner ausgegangen. Er hatte sogleich, nachdem er von der Vollendung eines neuen Werkes von Marschner gehört, darauf gedrungen, daß es in Dresden zuerst zur Aufführung gebracht würde und dadurch den Autor nicht wenig überrascht, der (bei der gewohnten Zurückhaltung der deutschen Bühnen) ‚eher den Einsturz des Dresdener Theaters, als solch einen Entschluß desselben vermutet hätte'. Nicht minder groß freilich war nach dem Eintreffen der Partitur die Enttäuschung des jungen Meisters gewesen, der sich von dem Komponisten des ‚Templers' und des ‚Hans Heiling' allerdings etwas anderes erwartet hatte, als er nun — zu seinem wahren Schrecken! — in der echt Donizettischen Faktur dieser ‚andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper'[1] wirklich antraf. Sie war für Wagner, dem der warme Wunsch, als produktiver deutscher Musiker unter seinen Zeit- und Kunstgenossen nicht ganz einsam dazustehen, den gern bewahrten Glauben an die Fähigkeit so manches dieser ‚Kunstgenossen' bestärkte und über alle Enttäuschungen hinweg aufrecht erhielt, das erste Anzeichen des unrettbaren Versinkens einer einst so vielversprechenden Erscheinung in die Seichtigkeit des ‚ungebildeten Nicht-Hochbegabten'. Von einer am 17. Januar durch Reißiger neu einstudierten Aufführung der Gluckschen ‚Iphigenia in Tauris' unter Mitwirkung der Schröder-Devrient (wiederholt am 14. Febr., dann für immer fallen gelassen) blieb ihm der charakteristische Umstand in Erinnerung, daß es dem Dirigenten möglich war, diese Oper mit der gänzlich abliegenden Ouvertüre der — ‚Iphigenia in Aulis' einzuführen! Dagegen leitete er im Laufe des Februar u. a. eine zweimalige Wiederholung der ‚Armida', im März Winters ‚unterbrochenes Opferfest', das, sehr günstig aufgenommen, zahlreiche Wiederholungen erlebte,[2] und am Palmsonntags-Konzert im alten Opernhause am 16. März Haydns ‚Schöpfung'. Auch ‚Rienzi' ging im Laufe des Halbjahres zwei Mal[3] unter altgewohnter reger Beteiligung des Publikums über die Szene; der ‚fliegende Holländer' hingegen schien seit der ominösen Zurückstellung des Werkes in Berlin selbst für Dresden beseitigt. In der weiteren Verbreitung seiner Werke auf auswärtigen Bühnen war der bereits gekennzeichnete verhängnisvolle Stillstand eingetreten, den die zu Anfang März stattfindende, lang verzögerte Königsberger Inszenierung

[1] Ges. Schr. IX, 59: ‚Mit der deutschen Oper ging es auf einmal ganz und gar nicht mehr. Vor allem geriet Marschner in zunehmende Konfusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken geriet, es einmal ganz heimlich mit solch einer gehörigen Stretta ‚à l'Italiana' zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper ‚Adolf von Nassau', mit erlebte'. (Vgl. auch den Artikel ‚Marschner' in der ‚Wagner-Encyklopädie' II, S. 4—7, 309—10.) — [2] 5. 9. März, 4. 8. Juni, 15. Juli, 7. Sept., 2. Okt., 29. Nov. u. s. w. — [3] 16. April und 25. Mai.

seines ‚Rienzi' (S. 38) nicht wesentlich unterbrach. Von den bedeutendsten Direktionen wurden ihm die Partituren seiner Werke, oft sogar in ungeöffneten Paketen, ohne Annahme zurückgeschickt. So hatte er noch zu Beginn des Jahres vom Koburger Hoftheater, auf dessen Bühne Tichatschek im bevorstehenden Sommer ein Gastspiel zu geben im Begriff stand, die Partitur des ‚Rienzi' zurückerhalten, weil ihre Kräfte zur Besetzung dieser ‚monströsen Oper' nicht ausreichten. Die Beiseitestellung des ‚fliegenden Holländers' war gewiß u. a. auch in dem Umstande mit begründet, daß der Meister, zunächst von dem Gedanken an den ‚Tannhäuser' erfüllt, zu der Wiederaufnahme seines älteren Werkes seinerseits nicht besonders drängte. Und doch wäre es für die General-Direktion in jeder Hinsicht vorteilhafter gewesen, ihrerseits an eine Neubelebung des fast schon verschollenen Werkes zu denken, als den Versuch mit Ferdinand Hillers ‚Traum in der Christnacht' zu machen! Dieses totgeborene Produkt, dessen ‚maßlose Längen' gleicher Weise vom Publikum als von der Kritik empfunden und vermerkt wurden, gelangte am Sonntag den 6. April unter persönlicher Leitung des betriebsamen Autors zur ersten Vorführung. Die zweite Vorstellung (9. April) fand bereits, trotz aller künstlich getroffenen Gegenmaßregeln, ein leeres Haus; und ein nochmaliger Versuch (10. Mai), die Oper durch Zusammenziehung der vier Akte in drei zu erhöhter Lebensfähigkeit zu bringen, scheiterte an der inneren Unmöglichkeit dieses Vorhabens.

Man würde die Klage Wagners über die ‚Bedeutung seines Verkehrs mit lebenden Tonmeistern und der Erfahrungen, die er an ihnen machte', unrichtig verstehen, wollte man sie etwa nur auf die eigentümliche Haltung der beiden Berliner Generalmusikdirektoren, und nicht auf solche Erfahrungen mit beziehen, als er sie kurz nach einander an Marschnerschen und Hillerschen Kunstproduktionen gemacht hatte. Seine ‚Sehnsucht nach innigem Meisterumgang' fand um diese Zeit eine innere Befriedigung einzig in dem nie ganz abgebrochenen brieflichen Verkehr mit dem greisen Ludwig Spohr, wozu sich immer wieder ein äußerer Anlaß fand; der innere war in der ausgesprochenen Sympathie des Altmeisters für den jüngeren Künstler und in des Letzteren dankbarer Verehrung ein für alle Mal gegeben. Nun hatte Spohr damals die eben vollendete Partitur seiner ‚Kreuzfahrer' dem Dresdener Hoftheater eingesandt und Wagner es dabei einzig zu beklagen, daß diese Zusendung der bereits durch ihn angeregten Einladung seitens der General-Direktion zuvorgekommen war, da er diese Aufforderung im gegebenen Falle für eine Ehrensache des Dresdener Theaters hielt. Daß das Einstudieren des neuen Werkes aus äußeren Gründen nicht ihm, sondern Reißiger übertragen war, erfahren wir aus einem an Spohr gerichteten Briefe vom 4. März.[1]

[1] Im Nachlaß des Herrn A. Bovet in Valentigney (vgl. Band I, S. 302/03 Anm.).

Die überraschende Tatsache, daß es nach längerem Hinhalten schließlich überhaupt nicht zur Aufführung gelangte, wird uns im weiteren Verlauf der Ereignisse noch entgegentreten. Einstweilen finden wir in dem angeführten Briefe Wagners lebhaftes Bedauern ausgesprochen, daß er die Partitur noch nicht kennen gelernt, ‚da bei der Verteilung unserer Funktionen es sich gerade jetzt so trifft, daß ich unausgesetzt und zwar auf das Anstrengendste beschäftigt bin, zu einer Zeit, wo ich so gern gänzlich frei wäre, um die Instrumentation meiner neuen Oper beendigen zu können. Ich muß mir daher', fährt er fort, ‚dies große Vergnügen — wenn dies Wort nicht zu trivial ist! — bis nach der Osterwoche aufsparen, wo ich ungestört einige Abende dazu verwenden will.'

Dies waren die wesentlichen äußeren Umstände, unter denen er die Instrumentation seines ‚Tannhäuser' mit leidenschaftlicher Hingabe und Ergriffenheit, aber zugleich mit dem Wohlgefühl wachsender innerer Genugtuung und lebhaften Hoffnungen auf das neue Werk zur Ausführung brachte. Die letzte Seite der Partitur trägt seine Namensunterschrift und das Datum: ‚Dresden, 13. April 1845.' ‚Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen', sagt Wagner von dieser Arbeit, ‚daß ich, je mehr ich mich ihrer Beendigung näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.' Die wenigen ihm täglich übrig bleibenden Stunden verwandte er zu ‚einsamen Spaziergängen und Beratungen über sich selbst'. Und wohl gab ihm seine ganze gegenwärtige, durch die geschilderten Verhältnisse mannigfach komplizierte und zugespitzte Situation zu solchen Erwägungen reichlichen Anlaß. Bekanntlich war die Niederschrift des Werkes in der Weise von ihm ausgeführt, daß unmittelbar von seiner Originalhandschrift eine größere Anzahl (hundert) Partituren auf dem Wege autographischer Vervielfältigung hergestellt werden konnten.[1] Zwar wurde durch dieses Verfahren die ohnehin schon bedrückende Last der durch die Selbstherausgabe seiner Werke auf ihm ruhenden materiellen Verpflichtungen um ein Erhebliches vermehrt; indeß stand ihm weit und breit ein anderer Weg nicht offen. Und — sollte er sich der Hoffnung verschließen, gerade von diesem Werke eine entscheidende Wendung zu Gunsten seiner mannigfach bedrängten und unbefriedigenden Lage ausgehen zu sehen? Nach einem einzigen glücklichen Schlage, der ihm schnell einen Ruf und eine bedeutsame Stellung verschafft, hatte ‚sein Glücksengel plötzlich die Flügel sinken lassen'[2]: es war ihm seit seinem ersten Auftreten nicht wieder möglich gewesen, einen entschiedenen Schritt vorwärts zu tun. Hierzu fehlte ihm, wie erwähnt,

[1] Briefe an Uhlig, S. 98. — [2] An Gaillard, 5. Juni 1845.

eine maßgebende Bekräftigung seiner Dresdener Erfolge von außen her, von irgend einem Zentralpunkt deutscher Bildung und Kunstübung. Faßte er hierfür, trotz aller traurigen Entstellung der dortigen Verhältnisse, immer noch vorwiegend Berlin in das Auge, so durfte es ihm nicht bedeutungslos erscheinen, daß noch soeben (Ende Mai 1845) König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen der fünfundzwanzigsten, vor vollem Hause stattgefundenen Aufführung seines ‚Rienzi' mit einem auffallend bezeugten Interesse beigewohnt hatte.[1] Alsbald nach vollendeter Herstellung der ersten Exemplare der ‚Tannhäuser'-Partitur zögerte er keinen Augenblick, eines davon an die Berliner Intendanz zu übersenden. Demnächst lag es ihm am Herzen, das aus tiefster Seelenglut erzeugte Werk vorläufig an die wenigen Personen zu versenden, denen er ein wärmeres Interesse dafür zutrauen durfte. Es ist zur Zeit noch nicht genau zu bestimmen, wem diese — in Wahrheit so tief ehrenvolle — Auszeichnung damals zuteil geworden ist. Man darf zunächst an Spohr denken. Auch Schumann erhielt ein Exemplar mit der handschriftlichen Widmung: ‚An Robert Schumann zum Andenken von Richard Wagner.' Aber es ist kein Datum hinzugefügt. Wie wenig Dieser das ihm damit bewiesene freundschaftliche Vertrauen Wagners verdiente, wie unrettbar er — trotz seiner räumlichen Entfernung von Leipzig in dem Bannkreise Mendelssohnscher ‚reiner und verklärter Harmonien' — den Sinn für das bloße künstlerische Gefühlsverständnis der Schöpfung seines großen Freundes verloren, und durch jenes, für ihn selber leidenvolle Abhängigkeitsverhältnis jeder eigentlich wärmeren Sympathie verlustig gegangen war, die ihm ein solches Verständnis ermöglicht hätte, — das blieb im persönlichen Umgang mit Wagner in dem ihm zu eigen gewordenen gewohnheitsmäßigen Schweigen begraben. Mit Bedauern erkennen wir es heute aus seinem gleichzeitigen Briefwechsel.[2] Dagegen empfing der treu ausdauernde, aufopferungsvolle Berliner Freund Gaillard die für ihn bestimmte kostbare Erstlingsgabe sogleich in erster Reihe. ‚Ich schicke Ihnen hier meinen ›Tannhäuser‹, wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe; nehmen Sie ihn als ein Geschenk freundschaftlich an. Diese Arbeit muß gut sein, oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Möge er imstande sein, mir die Herzen

[1] Brieflich an Gaillard, 5. Juni 1845. — [2] Schumann an Mendelssohn (Okt. 1845): ‚Die Musik ist um kein Haar breit besser, als Rienzi, eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es: ‚Ach, der Neid!' (Vgl. S. 115). ‚Daß Schumann, mit Mendelssohn in seltener Einigkeit, im ‚Tannhäuser' die Zeichen der Begabung nicht hatte finden können, daß er in seinem sonst so achtungswerten Bemühen um Förderung der neudeutschen Musik gerade dem einen Wagner gegenüber durchaus kühl, zurückhaltend, ja in manchem scharfen Ausdrucke seiner Kritik entschieden ungerecht gewesen war, das trug ihm der größere Mensch und Künstler nicht nach — er war es von seinen Zeit- und Kunstgenossen gewohnt geworden!' (Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, S. 34).

meiner deutschen Landsleute in größerer Ausbreitung zu gewinnen, als dieß bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten!!'

Charakteristisch ist die hinzugefügte, dem Journalisten geltende Bemerkung, zur Vermeidung jedes erdenklichen Mißverständnisses: ‚Ich übersende Ihnen die Partitur zu keinem anderen Zwecke, als zu einem freundlichen Bekanntwerden mit meiner Arbeit, und ersuche Sie, für jetzt sie nur dem allernächsten Kreise Ihrer Freunde mitzuteilen. Bei dieser Gelegenheit bitte ich Sie auch, in dem Inhalte dieser Zeilen um Gottes Willen ja keine Veranlassung zu journalistischer Besprechung ersehen zu wollen; des Gemachten giebt es heut zu Tage so ausschließlich viel, und ich selbst bin so vollkommen überzeugt, daß meist alle Journal-Artikel zu Gunsten eines persönlichen Interesses von den Beteiligten veranlaßt seien, — daß ich eine empfindliche Scheu gegen Alles trage, was mit diesem Anstriche mir zu meinen Gunsten aufstößt. Die Oper selbst habe ich wirklich der Berliner Intendanz übergeben, und zwar mit der Bitte, daß — wenn bis Ende dieses Jahres die Aufführung des ‚Rienzi' wegen Mangel eines Heldentenors immer noch unmöglich geblieben sei, — zu dieser Zeit dann diese neue Oper in Szene gehen zu lassen. Gott weiß, was der große Küstner tun wird!'

IV.

Aufführung des ‚Tannhäuser'.

Die ‚deutsche Oper'. — Marienbad: Entwurf zu den ‚Meistersingern' und zu ‚Lohengrin'. — Papos Protest gegen den Studiosus Hanslick. — Proben und Aufführung des ‚Tannhäuser'; Enttäuschung des Publikums. — Hiller und Schumann. — Vorlesung der ‚Lohengrin'-Dichtung im ‚Engelklub'. — Kritische Einwendungen gegen ‚Lohengrin'. — Die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre im Gewandhaus-Saale.

> Ein Kunstwerk existiert nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne. Soweit es irgend in meinen Kräften steht, will ich auch diese beherrschen, und ich stelle meine Wirksamkeit zu diesem Zweck den übrigen Teilen meiner Produktivität fast vollständig zur Seite.
>
> Richard Wagner.

Ein charakteristischer Zug in Wagners Dresdener Kapellmeister-Tätigkeit ist seine, den gleichzeitigen Ansätzen zu einer ‚deutschen Oper' zugewendete Pflege. Er hat den Glauben an das in ihr gegebene Kunstgenre noch nicht verloren. Sie ist ihm mit all ihren wohl erkannten Gebrechen noch nicht grundsätzlich ‚das Stümperwerk, in welchem, genau betrachtet, Alles absurd ist, bis auf Das, was ein gottbegabter Musiker darin als Original-Melodiker aufopfert.'[1] Er empfindet das Lebenskräftige ihres inneren Keims, und ist sich noch nicht völlig darüber klar, daß, wenn dereinst — in seinem eigenen Schaffen — der Kern die ihn umgebende Schale sprengen müsse, nicht dieser Keim, sondern eben nur die wertlose, zersprungene Hülle als die ‚deutsche Oper' übrig bleiben, die lebendige Pflanze in ihrer vollen Entfaltung aber

---

[1] Ges. Schr. X, S. 218—19. — Dagegen heißt es bereits in ‚Oper und Drama': ‚Das Besondere der ‚deutschen Oper' (unter welcher ich hier natürlich nicht die Webersche Oper verstehe, sondern diejenige moderne Erscheinung, von der man um so mehr spricht, je weniger sie in Wahrheit eigentlich vorhanden ist, — wie das ‚deutsche Reich') besteht darin, daß sie ein Gedachtes und Gemachtes derjenigen modernen deutschen Komponisten ist, die nicht dazu kommen, französische und italienische Operntexte zu komponieren, was sie einzig verhindert, italienische oder französische Opern zu schreiben'. (Ges. Schr. III, S. 392).

als eine ganz neue Gattung des Dramas mit völlig neuen Daseins-Gesetzen sich ausweisen werde. Die Erkenntnis dieses Verhältnisses wird in der Folge von wesentlichem Einfluß auf seine gesamte Kunst- und Weltanschauung. Für jetzt handelt es sich ihm erst nur um eine Reform der ‚deutschen Oper' als solche; als das Organ zur Durchführung dieser Reform erscheint ihm ein deutsches ‚Hoftheater' nicht untauglich, sobald es seiner wahren Aufgabe nicht untreu wird. Von dieser Aufgabe freilich war ein Repertoire, wie das eben damals zeitweilig immer noch vorherrschende, aus ‚Lucrezia Borgia', ‚Lucia di Lammermoor', der ‚Sonnambula' 2c., denen am Ende noch jene ‚Favorite', der während seiner einstigen Pariser Leidenszeit sein schmählichster Frondienst gegolten, als zeitgemäße ‚Novität' sich zugesellte, — nach seiner Überzeugung eine erniedrigende Abirrung. So fühlt er sich selbst um diese Zeit noch als ‚deutschen Opernkomponisten', inmitten einer Gattung Gleichstrebender, die er zum Wetteifer anspornt. So regt er Kittl zum Produzieren an (S. 45). So hält er es für eine Ehrenpflicht eine neue Marschnersche oder Spohrsche Oper zuerst in Dresden, wo er wirkt und schafft, zur Aufführung zu bringen. So treffen wir ihn eben jetzt, unmittelbar nach Vollendung seines großen neuen Werkes, während schon der ‚Lohengrin'-Stoff in seinem Innern sich regt, mit der liebevollen Durchsicht einer ihm eingesandten fremden Partitur, wie mit einer eigenen beschäftigt: ‚der Gang nach dem Eisenhammer' von Otto Claudius, Kantor in Naumburg. Leider beruhte die Arbeit auf einer faden, auseinanderzerrenden Textgrundlage; ihre großen Mängel ließen die Vorzüge der Musik nicht zur Geltung kommen. Über letztere spricht er sich mit lebhafter Befriedigung aus. ‚Einzelnes, wie die Introduktion des 1. Aktes, die ganze Szene vor dem Eisenhammer 2c., schätze ich höher als ganze Opern und Oratorien neuerer Zeit; sie tragen in Auffassung und Wiedergebung den edelsten Stempel der Romantik an sich.' In einer umständlichen bis ins Kleinste sich erstreckenden brieflichen Darlegung führt er den Grundriß aus, wonach die Oper ‚aus ihrer jetzigen Fassung heraus zu einem konzentrierteren, d. h. wirksameren, musikalischen Drama umzubilden sei.' Die Beurteilung, resp. Begutachtung, zur Aufführung eingesandter Opern gehörte allerdings zu den Pflichten eines Kgl. Kapellmeisters. Doch bleibt die eingehend, ja liebevoll sorgfältige Art, mit welcher der Schöpfer des ‚Tannhäuser', unmittelbar nach Vollendung seines Werkes, sich einer solchen Pflicht unterzog, immerhin das Besondere, Unterscheidende des Genius, der es gewohnt ist, nach allen Richtungen hin aus seiner Fülle zu geben und zu schenken. Man vergegenwärtige sich bloß die Art, wie etwa Reißiger sich der gleichen Verpflichtung entledigt haben würde! Dazu hat es, im Zusammenhange unserer Betrachtung, gewiß etwas besonders Rührendes und Ergreifendes, daß der eingehende, mehrere engeschriebene Quartseiten umfassende Begleitbrief der zurückgesandten Partitur,

worin der junge Meister ihren bescheidenen Autor[1] in zartester, ja kollegialisch ehrerbietiger Weise zu ihrer Umarbeitung nach dem ihm gegebenen Plane aufmuntert, an demselben 29. Juni 1845 geschrieben ist, an dessen Abend er allen Ernstes, an Stelle des abwesenden Reißiger, die Dresdener Erstaufführung von Donizettis unglückseliger ‚Favoritin' zu dirigieren hatte!

Dies war nun für jetzt der letzte Tribut an seine Dirigentenpflicht; unmittelbar darnach schickte er sich dazu an, zur Stärkung seiner angegriffenen Gesundheit einen mehrwöchentlichen Erholungsurlaub im böhmischen Marienbad anzutreten. Es geschah dies in Begleitung seiner Frau und seiner zwei treuen Haustiere, die ihm die kinderlose Häuslichkeit belebten: ‚des Papageis Papo (eines Geschenkes an seine Frau), der sich ihm besonders wohlgeneigt erwies und auch wacker die Melodien seines Herren nachzupfeifen sich beeilte, sowie des klugen liebenswürdigen Hündchens Peps, eines seiner geliebtesten tierischen Begleiter'.[2] Sein Programm war, nach den aufreibenden Anstrengungen des letzten Winters, ausschließlich zu ‚faulenzen'. Das hieß nach seinen eigenen Worten: ‚meine Bibliothek abzunutzen ohne zu produzieren, wozu es mich leider schon jetzt wieder drängt, da mich ein neuer Stoff wieder sehr einnimmt'. Wann wäre die Durchführung eines solchen Vorsatzes seinem rastlosen Geiste je möglich gewesen! ‚Im oberen Stocke des zweistöckigen Hauses ‚Zum Kleeblatt' hatte er ein (?) bescheidenes Zimmer genommen, und der kleine bewegliche und immer aufgeregte Mann hat vom 3. Juli an in den wundervollen Waldungen des entzückend gelegenen Badeortes vier Wochen hindurch der Kräftigung seiner Gesundheit gelebt', lesen wir in späteren Berichten.[3] In Wahrheit wurde der kurze Aufenthalt in den ‚böhmischen Wäldern' der Ausgangspunkt für die Geburt zweier neuer Werke. Hier, wie jedesmal, wenn er sich der Theaterlampenluft und seinem ‚Dienste' in ihrer Atmosphäre sich entziehen konnte, fühlte er sich bald leicht

---

[1] O. Claudius lebte von 1793—1877, in dürftigen Verhältnissen, als Kantor und Musikdirektor in Naumburg. Seine persönlichen Beziehungen zu dem jungen Meister, durch Wagners briefliche Anrede (‚Verehrtester Freund') angedeutet, können wohl nur aus seiner Magdeburger Musikdirektorperiode herrühren, vielleicht von seinem Besuche bei Laube in Kösen (Bd. I, S. 237). Sein günstiges Urteil über die Oper hat der Meister noch 1869 wiederholt: ‚Stünde ein Theater nach meinem Sinn unter meiner Leitung, so würde ich, jener Musik zu Liebe, eine Aufführung Ihrer Oper sofort veranlassen.' (Briefl. 12. Febr. 1869). Eine Aufführung der Claudiusschen Oper fand erst sieben Jahre nach des Autors Tode, 1884, in Naumburg und in Halle, statt, 1887 in Weimar. Dem Textbuch zufolge sind die Ratschläge Wagners für ihre Umarbeitung wohl benutzt worden (vgl. W. Tappert, ‚Richard Wagner und Otto Claudius', Allg. Mus. Zeitung 1887, S. 194). — [2] H. v. Wolzogen, ‚Richard Wagner und die Tierwelt' (Leipzig 1890), S. 30—31. — [3] Alois John, ‚Richard Wagner in den deutsch-böhmischen Bädern' (Teplitz 1890) S. 18—22, und Allg. Mus. Zeitung 1888, S. 295. Das ländliche Häuschen ‚Zum Kleeblatt' ist seit 1889 mit einer auf seinen dortigen Aufenthalt bezüglichen Gedenktafel versehen.

und fröhlich gestimmt. Zum ersten Male machte sich eine, seinem Charakter eigentümliche, Heiterkeit auch mit künstlerischer Bedeutung in ihm geltend. Mit fast willkürlicher Absicht hatte er sich in der letzten Zeit vorgesetzt, nach der tiefen Tragik des ‚Tannhäuser' einmal eine komische Oper zu schreiben. Zu diesem Vorsatz wirkte der wohlgemeinte Rat guter Freunde mit, die von ihm ‚eine Oper leichteren Genres' verfaßt zu sehen wünschten. Sie sollte ihm den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so für seine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings bereits mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begann. ‚Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem ‚Sängerkriege auf Wartburg' sich anschließen konnte. Es waren dies ‚die Meistersinger von Nürnberg', mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulaturpoetischen Pedantismus ich in der Figur des ‚Merkers' einen ganz persönlichen Ausdruck gab'. Schnell war der Plan zu dem humoristischen Gegenbilde seines Sängerkrieges erfunden und skizziert. Kaum aber hatte er ihn niedergeschrieben, als es ihm auch schon keine Ruhe mehr ließ, den ausführlicheren Plan des ‚Lohengrin' zu entwerfen, trotz der Ermahnungen des Arztes, sich jetzt nicht mit solchen Dingen zu beschäftigen. Von dem erquickenden kurzen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren war er mit dem Entwurf des ‚Lohengrin' alsbald wieder in eine sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben. ‚Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des wirklichen Inhaltes meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte, und dem ich im ‚Tannhäuser' bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte. Warum die Erscheinung des Lohengrin, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt ward, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des ‚Tannhäuser', nur noch mit ihr mich befassen konnte, dies sollte durch die nächsten Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden'.

Unter seinen persönlichen Beziehungen während des Marienbader Aufenthalten treffen wir auf keine von nachhaltiger Bedeutung. Außer seinem redlichen Haus- und Badearzt Dr. Schneider, den er noch von Dresden aus grüßen läßt, begegnet uns da ein Fürst Lubomirsky, der ihm Nachrichten von Spohr überbringt, der Musikdirektor der Marienberger Kur-Kapelle Theodor Krüttner, über dessen Kompositionen er sich freundlich geäußert

haben soll und dem er im folgenden Jahre auf wiederholten Wunsch ein korrigiertes Exemplar der Partitur seines ‚Rienzi' zuschickt.[1] Auch sein Schwager, der Buchhändler Friedrich Brockhaus, hatte von Leipzig aus um die gleiche Zeit zur Pflege seiner Gesundheit die Marienbader Heilquellen und Tannenwälder aufgesucht. Ein Brief Spohrs lud ihn zu einem Besuche in dem benachbarten Karlsbad ein. Gern wäre er der Aufforderung gefolgt, um den aufrichtig verehrten Altmeister bei diesem Anlaß endlich persönlich kennen zu lernen, hätte ihm nicht der Arzt die durch einen solchen Ausflug bedingte Unterbrechung seiner Kur so entschieden widerraten, daß er den schnell gefaßten Plan zu seinem Leidwesen wieder aufgeben mußte. In seiner Antwort an Spohr vom 16. Juli bringt er diesem den notgedrungenen Verzicht zur Kenntnis, zugleich mit der Hoffnung, ihn im Laufe des Herbstes, bei der ersten Aufführung der Spohrschen Oper (‚Die Kreuzfahrer'), zu einem Besuche in Dresden begrüßen zu dürfen. Auch erfahren wir daraus, daß infolge der Anstrengungen des verflossenen Jahres ihn immer noch heftige Blutwallungen nach dem Kopfe belästigen. An der Table d'hôte des Kurhauses drängte sich — mit Benutzung eines ‚glücklichen Zufalls' — ein kaum zwanzigjähriger junger Mann als Tischnachbar in seine Nähe und stellte sich als musikbeflissenen jungen Juristen der Wiener Universität, Eduard Hanslick, vor, zugleich als enthusiastischen Bewunderer des ‚Rienzi' und des ‚fliegenden Holländers', die er in seiner Heimatstadt Prag für sich allein am Klavier studiert habe. Wagner machte ihn mit Brockhaus bekannt und bewilligte ihm gern die Bitte, ihn besuchen zu dürfen. Der junge Mann zögerte nicht von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen und wurde, nach seinen eigenen Worten, eines freundlich mitteilsamen Empfanges gewürdigt. Er war damals noch nicht das sich selbst vergötternde Orakel der Wiener ‚freien Presse', nicht einmal des unbedeutendsten Musikblättchens. Leider ist sein Bericht über diesen Besuch auffallend leer und nichtssagend. Auch scheint ihn die rege Beteiligung Papos an der Unterhaltung befangen gemacht zu haben, so daß er das meiste ihm Gesagte entweder gar nicht oder falsch verstand.[2] ‚Wie können Sie dieses Gekrächz aushalten?' fragte er endlich. ‚Oh, ich bin daran gewöhnt', habe Wagner lachend erwidert, ‚es ist ein gutes Tierchen, das ich überall mitnehme. Es wird freilich oft sehr laut,

---

[1] Mit einem Briefe vom 16. Febr. 1846. Die erwähnte Partitur, mit Wagners eigenen Korrekturen und Bemerkungen, ging nach Krüttners Tode in den Besitz des Museums von Eger über (Alois John, a. a. O. S. 21) und ist gegenwärtig der Stolz des Eisenacher Wagner-Museums (Oesterlein, Beschr. Verzeichnis IV, Nr. 9526). Die Korrekturen von Wagners Hand bestehen aus einigen tausend mit roter Tinte hinzugefügten Zeichen, Noten, Textworten und szenischen Bemerkungen. Leider fehlt davon der erste Akt, einzelne Blätter auch im dritten und vierten Aufzug. — [2] Das ‚entsetzliche Geschrei' des armen Papo hatte demnach eine, bis in weite Ferne hinaus reichende verhängnisvolle

dafür bin ich aber so begünstigt, eine Frau zu haben, die nicht Klavier spielt'. In diesem Augenblick sei Minna für einen Moment in das Zimmer getreten, und der Besuch habe, da sie es wieder verlassen, ein bewunderndes Wort über ihre Schönheit nicht unterdrücken können. ‚Ach, jetzt ist sie kaum noch zu kennen', soll da der Meister gesagt haben. ‚Sie hätten sie vor ein paar Jahren sehen sollen! Die arme Frau hat viel Kummer und Entbehrung mit mir durchgemacht: in Paris ist's uns elend gegangen und ohne Meyerbeers Hilfe (?!) hätten wir verhungern können'. Hier scheint Papo besonders ‚entsetzlich' gekreischt zu haben. Mit einer ähnlichen Behauptung hätte sich Wagner, ganz wider seine Gewohnheit, arg gegen die Wahrheit versündigt![1] ‚Da Wagner mein Interesse an seinen Opern wohlwollend bemerkte', schließt der Bericht über diesen Besuch, ‚animierte er mich nach Dresden zu kommen, wo im Oktober[2] die erste Aufführung seines Tannhäuser bevorstehe. Dieser lockenden Aufforderung konnte ich erst im Sommer des folgenden Jahres entsprechen'. An die letzte Woche seines Kuraufenthaltes erinnert uns ein vom 5. August aus Marienbad nach Bonn gerichtetes Schreiben an Liszt in Sachen des in Dresden zu errichtenden Weber-Denkmals. Er spricht darin von sich als ‚einem armen deutschen Opernkomponisten, der sein Lebelang genug daran zu arbeiten hat, wie er seine Werke ein wenig über die Grenze seiner Provinz hinaus verbreite' und kündigt zugleich an, das Weber-Komitee, dessen Mitglied er sei, werde sich ebenfalls noch in gehöriger Förmlichkeit an Liszt wenden, um dessen tätige Teilnahme für das Unternehmen zu gewinnen.[3]

Mit dem fertigen Entwurfe der Dichtung des ‚Lohengrin' kehrte Richard Wagner in der zweiten Augustwoche nach Dresden zurück, um die Vorbereitungen für die Inszenierung seines ‚Tannhäuser' zu treffen. Die Darsteller der einzelnen Rollen waren: Tannhäuser — Tichatschek; Wolfram — Anton

---

Wirkung. Vielleicht empfand sein tierischer Instinkt im Voraus etwas von der Inklination des bescheidenen jungen Gastes zum ‚Musikalisch-Schönen' und seiner zukünftigen ‚Umtaufe', und äußerte in natürlicher Aversion seinen Protest dagegen. — [1] Die Erzählung H.s hat eine auffallende Verwandtschaft mit so mancher ähnlichen; trotz alles ‚freundlich mitteilsamen' Empfanges weiß er in der Wiedergabe dieser Unterredung nicht ein einziges charakteristisches Wort Wagners vorzubringen, sondern nur von Minna und dem Papagei zu erzählen. Er schiebt alle Schuld von sich auf den letzteren; eine vorbeugende Ausflucht, um die ihn ein Präger beneiden könnte. — [2] Auch hier scheint Papo zu laut gewesen zu sein; die wirkliche Einladung Wagners wird sich wohl auf Mitte September bezogen haben; für diese Zeit war die erste Aufführung des ‚Tannhäuser' angesetzt. — [3] Zu dem gleichen Zwecke hatte sich des jungen Meisters feuriger Eifer schon zuvor mit warmer Beredsamkeit an mehrere, ihm zunächst erreichbare, irgendwie einflußreiche Kunstgenossen gewendet. So erwähnt Mendelssohn in einem Briefe an Benedict vom 19. Mai 1845 der an ihn gerichteten brieflichen Aufforderung Wagners, ein Konzert zu Gunsten des Weber-Denkmals zu veranstalten.

Mitterwurzer; Venus — Frau Schröder-Devrient; Elisabeth — Johanna Wagner; Landgraf Hermann — Wilh. Dettmer; Walther von der Vogelweide — Schloß; Biterolf — Wächter; Heinrich der Schreiber — Curti; Reinmar von Zweter — Risse; den Hirtenknaben sang Anna Thiele. Gewiß ein Verein bewährter und tüchtiger Sänger! Und doch, — hätte nicht bereits die Aufnahme des ‚Holländers' dem Künstler als ein erstes Symptom der, ihm selbst fast noch unbewußten, Neuheit des ganzen Genres seiner Schöpfung dienen können, so war er vollends mit dem ‚Tannhäuser' an die äußerste Grenze vorgerückt, auf welcher das Unzureichende selbst der tüchtigsten ‚Opernsänger' sich zu erkennen geben mußte. Während Wagner sich selbst noch bescheiden den ‚deutschen Opernkomponisten' zuzählte, hatte er in seinem Werke bereits ein vollendetes Drama mit durchaus originellen Stil-Anforderungen geschrieben, denen der bloße wohlgebildete ‚Sänger' als solcher, ohne eine völlige innere Revolution, nicht zu entsprechen vermochte. Da war zunächst Tichatschek, dessen Gesangsstimme er selber noch nach Jahrzehnten (1867) als ‚ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan' bezeichnet, den er bei anderer Gelegenheit ein ‚wirkliches rhythmisches Gesangsgenie' nennt, der noch dazu seit dem ‚Rienzi' persönlich mit vergöttern-der Freundschaft an ihm hing. ‚War er sonst nicht frei von allen möglichen kleinen Tenoristen-Kapricen und Eitelkeiten, so traten diese doch allem gegenüber, was den Meister betraf, vollständig zurück. Hier war er ganz nur selbstloser, hingebender Freund'.[1] Und dennoch war es dieser selbstlose Freund, dieses Wunder an klangvoll kräftiger Stimme, dieses rhythmische Gesangsgenie, dessen Unzulänglichkeit gegenüber den Anforderungen der Hauptpartie das Unverständnis der damaligen Dresdener Aufführung wesentlich verschuldete. ‚Trotz seiner Stimme brachte Tichatschek vieles nicht heraus, was viel unbemittelteren Sängern möglich war. Er hatte in seiner Stimme nur Glanz oder Milde, nicht einen einzigen wahren Schmerzensakzent'.[2] Um seinetwillen mußte sich Wagner zu mehreren Strichen und Auslassungen verstehen, die nach der ersten Aufführung noch vermehrt wurden. ›Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer nur noch die eigentliche ‚Oper' zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu erfassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangs-

[1] A. Ritter, ‚eine Erinnerung an Joseph Tichatschek'. Unter anderen rührenden Zügen zur Dokumentierung dieser selbstlosen Hingabe führt A. Ritter den folgenden an: ‚Wenn der Pilgerchor im dritten Akt des Tannhäuser begann, lauschte er aufmerksam in seiner Garderobe, und trat Unsicherheit in der Intonation ein, so eilte er — wie oft! — kaum fertig angekleidet mitten unter die Choristen, und sang mit voller Stimme mit, um ein Sinken der Intonation zu verhüten'. (Bayr. Bl. 1892, S. 121.) — [2] Briefe an Liszt, I, S. 177.

talent richtete'. Die geniale Schröder-Devrient ihrerseits wußte sich mit der Venus nicht zu befreunden. Schon, als ihr Wagner im Frühjahr 1844, gleich nach ihrem Wiedereintritt in Dresden, die Dichtung seines Werkes vorlegte, hatte sie, bei größter Teilnahme für das Ganze, gegen den ihr zugewiesenen Anteil an dessen szenisch-musikalischer Verwirklichung sich widerstrebend bewiesen und ihn endlich nur aus persönlicher Sympathie für den Autor übernommen, mit dem Bemerken: ‚sie wisse nichts aus der Rolle zu machen, — sie müßte denn von oben bis unten in Trikot gehüllt erscheinen'. ‚Und das', habe sie mit komischem Ernst hinzugefügt, ‚kann man doch von einer Frau, wie ich bin, nicht verlangen'.[1] In Wahrheit verbarg sich unter exzentrischen Scherzen dieser Art ein, durch die Zerrissenheit ihre damaligen unseligen Lebensverhältnisse verursachter, verzweifelter Seelenzustand. Unter unüberwindlichen äußeren Umständen fehlte es der großen Künstlerin an der nötigen Unbefangenheit für ihre Rolle. Die Versicherung enthusiastischer Zeitgenossen, sie sei die einzige Sängerin gewesen, welche die zauberreiche Frau Venus der deutschen Sage ergreifend darzustellen vermocht,[2] steht zu des Meisters eigener Aussage in striktem Widerspruch.[3] In der Venusberg-Szene fiel ihretwegen die zweite Strophe des Tannhäuserliedes und die ihm vorausgehende Zwischenrede weg. Johanna Wagner gab sich der Aneignung ihrer Rolle mit Begeisterung und aufrichtigem Eifer hin. Sie bot als achtzehnjährige Anfängerin, in ihrer jugendlichen Unberührtheit von allen üblen Theatergewohnheiten, unter der Anleitung Wagners die ausdrucksvolle Verkörperung jener einzigen Gestalt, deren berufene Vertreterin sie auch in der Folge blieb. Leider mußte ihrer anfänglichen Unerfahrenheit ein Teil des Gebetes im dritten Akte zum Opfer fallen, dessen Wiederherstellung, nachdem einmal der erste Eindruck sich befestigt, bei den späteren Dresdener Aufführungen nicht gelang. Im Betreff Mitterwurzers als Wolfram gedenkt Wagner noch in spätem Rückblick auf ihre gemeinsamen Studien der liebenswürdigen Fähigkeit dieses Sängers, sich ‚auf dem ihnen bereits innig vertraut gewordenen Wege der gegenseitigen Mitteilung'[4] zu der feinfühligsten Wiedergabe seiner Partie anleiten zu lassen. Im Übrigen traten

---

[1] A. v. Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, S. 307, und Dorn, Ergebnisse, S. 51. Unwahr ist die Erwähnung des letzteren, sie habe mit Wagner wegen des Tannhäuser auf gespanntem Fuße gestanden! — [2] A. v. Wolzogen, a. a. O. — [3] ‚Was mir in bezug auf die Szene zwischen Tannhäuser und Venus trotz der Mitwirkung einer größten Künstlerin nicht glückte, gelang dagegen vollkommen in Weimar, wo sich für die Venus eine Darstellerin vorfand, die als Künstlerin überhaupt mit meiner Dresdener sich gewiß nicht messen konnte, gerade aber für diese Rolle so günstig disponiert war, daß sie, in vollster Unbefangenheit, mit einer Wärme ihre Aufgabe löste, daß gerade diese in Dresden so peinliche Szene hier den hinreißendsten Eindruck hervorbrachte'. Ges. Schr. V, S. 170. — [4] Ges. Schr. II, S. 72.

die faktischen Unzulänglichkeiten der Darstellung während der Proben noch keineswegs mit voller Klarheit hervor; noch war ja alles erst im Werden. Anfeuernd und unterweisend stand er inmitten der künstlerischen Gemeinschaft der Genossen, die mit ihm die Hoffnung und den Glauben an ein günstiges Gelingen teilten. Hinsichtlich der Bedenken der Schröder-Devrient mußte er sich einer ganz ähnlichen Erfahrung von ‚Rienzi' her erinnern, wo sie in gleicher Weise ablehnend sich gegen die ihr zugewiesene Partie des Adriano verhalten hatte. Wie sehr hatte sie ihn damals entmutigt, indem sie unter sämtlichen Mitwirkenden zu allerletzt mit ihrer Rolle fertig wurde! Und dann hatte sie doch bei der Aufführung, zu seiner Überraschung, in ihrer Leistung sich selbst übertroffen und ein so geniales Gebilde ihrer Kunst hingezaubert, daß er seinen Augen und Ohren nicht trauen wollte![1] Und so vermeinte er, trotz der im voraus erkannten Mängel in der Wiedergabe, auf die innere Kraft seines Werkes und den allseitigen guten Willen der Darsteller hoffnungsvoll bauen zu dürfen. Aus dieser Stimmung heraus weiß er sogar in einem Briefe vom 29. August 1845 an Kittl seinen ‚lieben dicken Freund' über die immer noch sich hinzögernden Schicksale des ‚fliegenden Holländers' in Prag zu trösten: ‚Du hattest Unrecht dich zu ängstigen! Wie kannst Du glauben, daß ich so wenig Einsicht in das Wesen und Treiben unserer Theaterdirektoren und -Musikanten hätte, um nicht vor Allem jedesmal anzunehmen, daß der Anblick einer Partitur wie der meines ‚fliegenden Holländers' sie dermaßen erschrecke und abschrecke, daß nur in den seltensten Ausnahmen die Lust, sich damit zu befassen, Wurzel schlagen könne?'

Die erste Aufführung des ‚Tannhäuser' war ursprünglich auf die Mitte des September angesetzt. Ein auf uns gekommenes kurzes Briefchen Wagners vom 14. Sept. an eine unbekannte Adressatin[2] meldet jedoch, der Zeitpunkt dafür sei ‚wegen Versäumnis der Dekorationsmaler' bis gegen den 12. Oktober hinausgeschoben worden. Endlich waren die Herren Desplechin u. Co. in Paris ihrer Verpflichtung nachgekommen, und es galt nun noch ihre eingetroffenen Arbeiten den räumlichen Verhältnissen der Bühne und den speziellen Intentionen des Autors vollends anzupassen. Die szenische Darstellung des Venusberges hatte in ihrer Konstruktion genau der bereits hinter ihr aufgestellten Szene des Wartburgtales zu entsprechen, was für die beiden Dekorationen eigenen Bergvorsprünge sehr gut stimmte. Besondere Schwierigkeiten bereitete die Verhüllung der Tiefe des Hintergrundes durch rosiges Gewölk, wodurch die Szene auf einen engeren Raum zu beschränken war. Eine massive Wolkendekoration würde allen Zauber zerstört haben. Die Verhüllung wurde daher, in sorgfältigen Proben, durch allmähliches Herab-

[1] Vgl. Band I, S. 451. 453 (auch 457). — [2] Im Besitze von Prof. W. Jähns in Berlin.

senken duftig gemalter Schleier unter genauer Berechnung der Tempos der Musik, sehr entsprechend und wirkungsvoll ausgeführt, bis endlich eine rosig gemalte massive Leinwanddekoration hinter den Schleiern die Szene vollkommen abschloß. Bei der plötzlichen Verwandlung in das Waldtal vor der Wartburg ward die umgekehrte Reihenfolge beobachtet, indem, bei plötzlich eintretender Verfinsterung der Bühne, die massive Wolkendekoration zuerst, und schnell darauf die Schleier aufgezogen wurden, worauf das sogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Szene, das Tal, mit heiterster Tageshelle übergoß. Die Sängerhalle auf Wartburg, sehr originell und entsprechend im Spitzbogenstil gehalten, war von den ausgezeichneten französischen Künstlern namentlich auch in bezug auf die Aufstellung der Sitzreihen der Zuhörer glücklich angeordnet.[1] Minder glücklich war es mit der Szenerie des dritten Aktes bestellt. Erst nach der Aufführung wurde es klar, daß dieselbe Dekoration, welche für den ersten Akt auf die heiterste Wirkung als Frühlingstagesstück berechnet war, durch noch so künstliche Beleuchtungsversuche unmöglich auf den Zauber herbstabendlicher Schwermut umgestimmt werden konnte, wie er für die intime Poesie der Vorgänge dieses Aktes unentbehrlich war. Das letzte Verschwinden Elisabeths auf dem gewundenen Wege zur Wartburg hinauf soll — nach den mündlich mitgeteilten Erinnerungen der Schröder-Devrient — ursprünglich so ausgeführt worden sein, daß die wirkliche Darstellerin der Elisabeth auf dem Bergesvorsprunge links abgegangen und auf den höheren Windungen des waldigen Bergpfades, während der Blick Wolframs unverwandt auf sie gerichtet blieb, durch drei immer etwas kleiner werdende Gestalten ersetzt worden sei.[2]

Nach jeder Richtung hin sorglich bedacht, das Publikum vorbereitend in das Werk und seinen poetischen Gegenstand einzuführen, ließ es der Dichter sich angelegen sein, seine Zuschauer und Hörer im voraus mit dem Stoffe seines Dramas bekannt zu machen. Er tat dies durch ein dem Textbuche vorgedrucktes kurzes Vorwort, in dem er Wesen und Entstehung der Sage vom Venusberge und ihr Verhältnis zu der Sage vom Wartburgkriege darlegte, vor Allem auch auf die mythische Identität der Helden beider Überlieferungen — des ritterlichen Sängers Tannhäuser und Heinrichs von Ofterdingen — hinwies. Zum ersten Male rief auch das erste Erscheinen eines Wagnerschen Werke eine besondere Erläuterungsschrift hervor, einen Vorboten jener späteren, alle Dämme überflutenden sog. ‚Wagner-Literatur', die den originellen Dresdener Bibliothekar Hofrat Dr. J. G. Th. Gräße zum

---

[1] Leider gelangte sie durch eine üble Verspätung der Pariser Dekorationsmaler, erst von der zweiten Aufführung an zur Verwendung. — [2] Siehe Dorn, Erinnerungen V, S. 51. In der szenischen Vorschrift heißt es bloß: ‚Sie geht langsam auf dem Bergwege, auf welchem sie noch lange in der Entfernung gesehen wird, der Wartburg zu'.

Verfasser hatte. Mit diesem gelehrten Bibliographen, Sagenkenner und Literaturforscher war Wagner offenbar bei seinen häufigen Besuchen der Königl. Bibliothek in persönliche Beziehungen getreten. Die gedruckte Widmung der Gräßeschen Tannhäuser-Schrift[1] lautet in der ersten Auflage: ‚seinem teuren Freunde, dem Königl. Sächs. Hofkapellmeister Richard Wagner.‘ Es gehörte zu den Seltsamkeiten dieses ebenso wunderlich schrullenhaften, als kenntnisreichen Mannes, daß die Maiereignisse des Jahres 1849 diese ‚teuren‘ Freundschafts-Beziehungen des Hofrates und Königlichen Bibliothekars zu dem Königl. Hofkapellmeister mit einem Male durchschnitten, ja noch mehr, sogar seine rein ästhetische Ansicht über die dichterische Gestaltung des Stoffes durch Wagner in ihr schroffes Gegenteil verkehrten.[2] Eine Dresdener Korrespondenz der Augsburger Allgemeinen Zeitung, datiert vom 18. Oktober 1845, weist auf die bevorstehende Aufführung als auf ein Ereignis von Bedeutung hin: ‚Wenn die Musik dem Sujet entspricht, welches mit Phantasie und poetischem Verstande von dem geistreichen Verfasser behandelt worden, so kann es nicht fehlen, daß auf die allgemeine Spannung, womit diese Oper erwartet wird, eine große Befriedigung folgt.‘ Wie hoffnungsvoll Wagner selbst auf die erste Aufführung seines Werkes blickte, geht u. a. auch aus einem Schreiben an seinen Berliner Freund C. Gaillard (vom 14. Oktober) hervor, worin er diesen, dem er bereits die Partitur seines Werkes übersandt, nun auch zu dessen erster szenischer Verwirklichung nach Dresden einlud. ‚Nicht aus Eitelkeit, sondern aus dem ganz natürlich mir gekommenen Glauben an die Sache wage ich Ihnen die Zusicherung zu machen, daß es sich der Mühe verlohnen wird, sich um dieser Aufführung willen zu einem etwas außergewöhnlichen Entschluß zu ermannen. Es gilt keiner gewöhnlichen Erscheinung, Sie werden etwas Neues in möglichst vollkommener Darstellung sehen. Mein wertester Freund, Sie müssen kommen; ich lade außer Ihnen keinen Menschen ein. Mein Haus wird in diesen Tagen durch freiwillig herbeiströmende Verwandte dermaßen in Anspruch genommen, daß ich Ihnen leider nicht, wie es sich von selbst verstünde, ein Unterkommen in meiner Wohnung bieten könnte: zeigen

---

[1] ‚Die Sage vom Ritter Tannhäuser, aus dem Munde des Volkes erzählt, mit verwandten Sagen verglichen und kritisch erläutert von Dr. J. G. Th. Gräße, nebst einem Anhang von alten, die Sage betreffenden Volksliedern‘, Dresden u. Leipzig, 1846. Der Verfasser bekennt in der vom 10. Oktober 1845 datierten Vorrede, durch Wagners ‚Tannhäuser‘ zu seiner gelehrten Untersuchung veranlaßt worden zu sein, ‚da die treffliche Tonschöpfung (Wagners) durch ihren hochpoetischen, ebenfalls von ihm gedichteten Text die Aufmerksamkeit so Vieler wieder auf diese Sage ziehen wird‘. —

[2] In der zweiten Auflage des Gräßeschen Tannhäuser-Buches (v. J. 1861) fehlt die Widmung an Richard Wagner, dagegen wird ‚das Textbuch seiner bekannten Oper‘ darin kurzweg als eine ‚frömmelnde Verballhornung des deutschen Volksliedes‘ mit seiner ‚großartigen hochpoetischen Rückkehr des Tannhäuser zur Frau Venus‘ bezeichnet.

Sie mir aber nur mit einer Zeile an, daß Sie kommen, so finden Sie in ‚Stadt Berlin' ein Zimmer für sich bereit. Können Sie schon Sonnabend früh hier sein, so wohnen Sie noch der Generalprobe bei.'

Am Sonntag, den 19. Oktober 1845, fand die erste Aufführung des ‚Tannhäuser' vor überfülltem Hause statt. Das Publikum war schon seit lange auf die neue Oper gespannt. Nachrichten über die ungewöhnlichen Vorbereitungen, die besondere Verstärkung des Orchesters für den Zweck der Aufführung (24 Violinen, 2 Harfen 2c.), die kostbare Ausstattung, in der, wie es hieß, eine noch nie gesehene Pracht entfaltet sei, der Reiz des Lokalstolzes, das alles lockte, ungeachtet der erhöhten Preise, bei welchen das neue Werk vorläufig gegeben wurde, eine bunte, schaulustige Menge in das bis auf den letzten Platz ausverkaufte Hoftheater. Aus Leipzig waren, begleitet von dem scharfen Winde, der eben im Sachsenlande herrschte, zahlreiche Zuschauer gekommen; von Berlin aus hatte Gaillard es nicht unterlassen, der an ihn ergangenen Einladung Folge zu leisten, Es fehlte nicht an geräuschvollen Beifallsbezeigungen; nichtdestoweniger konnte sich Wagner nicht über den verfehlten Gesamteindruck täuschen. Den geringsten Eindruck machte die Venusbergszene. Eine peinliche Befangenheit schwebte darüber. Sie wirkte erkältend auf das Publikum und ward für den Komponisten selbst zur Pein. Um so mehr überraschte die Szenenverwandlung, das Septett des Finales wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und nach dem Sinken des Vorhanges der junge Meister mit den Darstellern gerufen. Die Vorgänge des zweiten Aktes und die vorwiegend geschlossenen Formen ihrer musikalischen Ausführung, das ‚Duett' mit Elisabeth, der Einzugsmarsch, der Sängerkrieg, die Katastrophe verfehlten ihre Wirkung nicht, und wiederum ehrte Hervorruf den Autor und sämtliche Darsteller der Hauptrollen. Auch für die Folge blieb er jedesmal der Höhepunkt der Beifallsbezeigungen. Nachdem indeß schon die erste Zwischenpause durch die ungewöhnliche Länge von fünfundzwanzig Minuten die Geduld des Publikums auf eine harte Probe gestellt hatte, ward die Stimmung für den dritten Akt nicht günstiger beeinflußt, da mit der einleitenden Musik gar eine halbe Stunde verfloß, bevor sich der Vorhang von neuem hob. Wir müssen uns diesen dritten Akt für die damaligen ersten Aufführungen noch in seiner ursprünglichen Gestalt vorstellen, in welcher weder Venus, noch auch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeths selbst auf der Bühne erschien, sondern beide entgegengesetzte Prinzipien, durch das ferne Erglühen des Hörselberges und den ins Tal herüberhallenden Klang der Totenglocke von der Höhe der Wartburg, bloß angedeutet wurden. Es erschien monoton und abspannend und ermüdete einen großen Teil der Zuhörer. ‚Das Ganze erlischt mehr, als daß es endigt', sagte selbst die wohlwollende Besprechung des Werkes in der Augsburger Allg. Zeitung. Schien die Aufnahme im Theater, nach dem beifälligen Empfang vieler Einzel-

heiten, im allgemeinen noch eine ziemlich günstige, so war es für die eigene Empfindung des Künstlers doch unmöglich, sich über das Fehlschlagen der beabsichtigten Wirkung einer Täuschung hinzugeben. ‚Das Publikum hatte mir mit der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi und der kälteren des fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig. Verwirrt und unbefriedigt verließ es die Aufführung des ‚Tannhäuser.' Woran es Gefallen gefunden, das waren die Abschnitte in geschlossenen Formen, für die es das Verständnis schon mitbrachte: das Venuslied, der große Marsch, das Lied an den Abendstern, die Pilgerchöre, — unzweifelhaft Stücke von ausdrucksvollstem Gehalt, aber doch nicht die, auf welche der Schöpfer des Werkes den Akzent legte. Gegen die hervorragendsten Momente, wie die Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt, richtete sich die Opposition. Eine rezitativische Erzählung von solchem Umfang, wie die dem Hauptsänger an einem der wichtigsten Punkte in den Mund gelegte, widersprach allem bisher Erhörten, man glaubte sie auf Armut an melodischer Erfindung zurückführen zu müssen! ‚Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben doch zu tolles Zeug; man kann's ja kaum singen!' soll die Schröder-Devrient nach der Aufführung zu Wagner gesagt haben. Selbst der tragische Schluß des ‚Tannhäuser'-Dramas erregte, dem Gewohnten gegenüber, noch einen besonderen Anstoß. Spontinis ‚Chantez, dansez!', welches er soeben noch am Schlusse seiner ‚Vestalin' zu wirkungsvoller Geltung gebracht (S. 84), war in der Opernpraxis noch allgemein vorherrschend. Herr von Lüttichau berief sich Wagner gegenüber in dieser Hinsicht auf Weber, der es doch ‚besser verstanden' und seine Opern immer ‚befriedigend habe ausgehen lassen'. Kann uns dies wundernehmen, wenn wir noch nach Jahrzehnten einen geistvollen Musikforscher (Ambros) bei der Betrachtung treffen, was wohl aus dem ‚Freischütz' unter Wagners Händen geworden wäre? er würde gewiß nicht Anstand genommen haben, ihn, wie den Lohengrin, mit einem schneidenden Wehelaut zu schließen!! Soll die Kunst im allgemeinen erheitern, so schien dies ganz besonders der ‚Oper' aufgegeben.[1] Und als ‚Oper', nicht als dramatische Handlung, war der ‚Tannhäuser' dem Publikum zunächst einzig entgegengetreten. Alle entgegengesetzten Bemühungen seines Schöpfers waren — wider sein eigenes Erwarten — vergeblich gewesen. Er hatte alle, auf das Verständnis der Situation und auf die dramatische Aktion überhaupt bezüglichen Bemerkungen mit der größten Genauigkeit aus der Partitur in die

[1] Den Herren Eduard Duller (als Dichter) und C. A. Mangold (als Komponist) war es vorbehalten, auch das Sujet des Tannhäuser ‚heiter' zu behandeln und es mit dem üblichen Ausgang aller Komödien, seit der neueren attischen, zu beschließen: Tannhäuser und Innigis empfehlen sich als Verlobte, der Venusberg stürzt zusammen und in der Ferne

Partien der Sänger eintragen lassen, und mußte dann in der Aufführung mit Entsetzen gewahren, daß sie alle unbeachtet gelassen worden waren. ‚Ich mußte z. B. sehen, daß mein Tannhäuser im Sängerstreite die Hymne auf die Venus — an Elisabeth richtete, und die Worte: ›wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen‹ der keuschesten Jungfrau vor einer ganzen Versammlung in das Gesicht schrie. Was konnte und mußte unter solchen Umständen der Erfolg sein? Daß das Publikum mindestens konfus blieb und nicht wußte, woran es war. In Wahrheit habe ich damals in Dresden erfahren, daß das Publikum erst durch das ausführliche Textbuch mit dem dramatischen Inhalte der Oper vertraut wurde, und so — durch Abstraktion von der eigentlichen Vorstellung — durch eigene Zutat der Phantasie erst auch die Vorstellung verstehen lernte.‘[1]

Dies die äußeren und inneren Umstände, dies der Erfolg der ersten ‚Tannhäuser‘-Aufführnng. Der Künstler selbst empfand in seinem Inneren nur das bedrückende Gefühl vollkommenster Einsamkeit. Die wenigen, von Herzen mit ihm sympathisierenden, nächsten Freunde fühlten sich durch das Peinliche seiner Lage so sehr mitbetroffen, daß die Kundgebung ihrer eigenen, unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um ihn war. Zum Unglück hatte Tichatschek schon im dritten Akte der ersten Vorstellung mit Heiserkeit zu kämpfen gehabt, und diese hielt so lange an, daß Tag um Tag und endlich eine Woche verging, ehe eine zur Vertiefung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrtümern so notwendige Wiederholung stattfinden konnnte. Inzwischen sah sich Wagner genötigt, zu den bereits gemachten ‚Strichen‘ in seiner Partitur noch neue hinzuzufügen, und insbesondere dem Sänger des Tannhäuser zu Liebe — mit blutendem Herzen — die Stelle im Adagio des zweiten Finales: ‚Zum Heil den Sündigen zu führen‘ durch einen gewagten Schnitt zu entfernen. Im glänzendsten Kraftbesitz seiner Stimme, konnte sich Tichatschek dennoch den hier geforderten Ausdruck ekstatischer Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes gemäß, nicht aneignen, und geriet dagegen einigen hohen Noten gegenüber

---

erblickt man Tannhäusers Burg und eine ‚herrliche Gegend‘, — das ist der Schluß von Dullers Dichtung, die der widerspruchsvolle Gräße ‚verständiger‘ nennt, als die ‚frömmelnde Verballhornung‘ des Volksliedes durch Wagner‘ (S. 104 Anm.). Der Mangold-Dullersche ‚Tannhäuser‘ gelangte am 17. Mai 1846 in Darmstadt unter ‚ungeteiltem Beifall‘ zur ersten Aufführung; die Didaskalia nannte die Oper ‚in jeder Beziehung ein Erzeugnis echt deutscher Kunst‘. Es konnte wohl keinen ärgeren Fehlgriff geben, als den eines spekulativen Bearbeiters älterer Werke, E. Pasqué, das verschollene Werk vor wenigen Jahren (1892) aufs neue ans Tageslicht zu ziehen. Zeitungsnotizen über den Wert und die Bedeutung dieses neu entdeckten (angeblich ‚älteren‘!) Tannhäuser durchdrangen ankündigend alle Welt; die erneute Aufführung in Darmstadt (unter dem Titel ‚der treue Eckardt‘) erwies aber nur erst recht den völligen Mangel des Werkes an innerer Lebensfähigkeit. — [1] Brieflich an Liszt (Briefwechsel I, S. 79—80).

in eine rein physische Erschöpfung. ‚In diesem Gesange', sagt Wagner selbst, ‚liegt die ganze Bedeutung der Katastrophe des Tannhäuser; ja, das ganze Wesen des Tannhäuser, was ihn mir zu einer so ergreifenden Erscheinung machte, liegt einzig hierin ausgesprochen. Sein ganzer Schmerz, seine blutige Bußfahrt, alles quillt aus dem Sinn dieser Strophen: ohne sie hier, und gerade hier, so vernommen zu haben, wie sie vernommen werden müssen, bleibt der ganze Tannhäuser unbegreiflich, eine willkürliche, schwankende, erbärmliche Figur. Und diese Stelle, den Schlüssel zu meinem ganzen Werke, mußte ich in Dresden von der zweiten Aufführung an auslassen. Was konnte mich dazu bestimmen? Die Antwort hierauf dürfte leicht die ganze Leidensgeschichte enthalten, die ich in meiner Stellung als Dichter und Musiker unseren Opernzuständen gegenüber zu durchleben hatte.' ‚Als ich nach der ersten Vorstellung des ›Tannhäuser‹ den Strich im großen Adagio des zweiten Finales machte, strich ich in der vollsten Verzweiflung in meinem Herzen überhaupt alle Hoffnungen auf den Tannhäuser durch, weil ich sah, daß Tichatschek ihn nicht begreifen konnte und somit noch weniger ihn darzustellen vermochte.' Daß es sich dabei in der Person des Darstellers um einen tief ergebenen, begeisterten Freund handelte, den zu verletzen ihm um so schmerzlicher gewesen wäre, als er sich bewußt war, ihn eines Besseren nicht belehren zu können, weil der Fehler in seinem Naturell, in den Schranken seiner Begabung begründet lag, — dieser Umstand stellte dem Zartsinn des schwer dadurch betroffenen Künstlers eine um so schwierigere Aufgabe.

Daß die Leistung Tichatscheks als Tannhäuser nach anderer Richtung hin doch wieder groß und hinreißend gewesen, hat der Meister bei verschiedenen Anlässen wiederholt hervorgehoben. ‚Es lag dies (sagt A. Ritter) keineswegs nur in dem sprichwörtlich bekannten Zauber seines Stimmklanges, auch nicht in seiner fein musikalischen Begabung, welche ihn so peinlich korrekt und dennoch so frei ausdrucksvoll rhythmisieren ließ, wie ich es von keinem Sänger wieder gehört habe.'[1] Was in präzisen Worten schwer erschöpfend zu bezeichnen sei, meint dagegen der gleiche Beurteiler in dem rein persönlichen Moment der unverbrüchlichen Ergebenheit und überzeugten Hingabe begründet zu finden, mit welcher sich Tichatschek an eine ihm von dem großen Freunde gestellte Aufgabe machte. Nur war es seiner naiven, fast kindlich zu nennenden Natur unmöglich, in jene schauerlich-dämonischen Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens einzudringen, in deren Abgründe uns die Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt blicken läßt, oder aus welchen die durchdringenden Akzente jenes ‚Erbarm' dich mein' wie ein Schrei nach Erlösung hervorbrechen. Daß nicht bloß der Schluß des zweiten Aktes, sondern in

[1] A. Ritter, ‚Eine Erinnerung an Joseph Tichatschek', Bayr. Blätter, 1892, S. 121.

einem gewissen Sinne das ganze Drama nur dann nach seinem wahren Inhalte wirksam wird, wenn die letztbezeichnete Stelle zuvor ‚wie ein Gewitter in das Gemüt des Hörers eingedrungen ist', war ihm nicht zum Bewußtsein zu bringen. Und somit blieb es bei dem, was Wagner für alle folgenden Aufführungen seines Tannhäuser in Dresden in die Worte zusammenfaßt: ‚daß ich diesen Strich machen mußte, hieß für mich soviel als überhaupt der Absicht, meinen Tannhäuser zu einem innigen Verständnis zu bringen, entsagen.'

Die Woche bis zur zweiten Vorstellung des ‚Tannhäuser' enthielt für seinen Schöpfer das Gewicht eines ganzen Lebens. Es war nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung, der ihn betäubte. Es wurde ihm klar, daß er mit seinem Werke nur zu den wenigen, ihm zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publikum, an das er doch durch die szenische Darstellung unwillkürlich sich wandte. Die zweite Aufführung, am Montag den 27. Oktober, fand das Theater ‚kaum halbgefüllt'.[1] Die mehr als achttägige Verzögerung der Wiederholung war von nachteiligster Wirkung gewesen. In der langen Zwischenzeit hatten Unverständnis, irrige und alberne Ansichten, genährt von rüstig sich erhebenden Feinden und Neidern, vollen Raum und leichtes Spiel, sich geltend zu machen. Das Werk, von dem sein Meister freudig gehofft, es werde ihm ‚die Herzen seiner deutschen Landsleute in größerer Ausbreitung gewinnen, als dies seine früheren Arbeiten vermochten', und damit auch auf deren Aufnahme und Verbreitung von rückwirkendem Einfluß sein, — es stand bei dieser zweiten Aufführung wirklich auf dem Punkte zu fallen, wie einst der ‚fliegende Holländer' gefallen war. Das Haus war nicht stark besetzt, Opposition und Vorurteil überall. Glücklicherweise blieben die Sänger in vollem Enthusiasmus, das Verständnis brach sich Bahn, und besonders der dritte Akt schlug vollkommen durch. Nachdem die Hauptdarsteller hervorgerufen waren, wurde in anhaltendem stürmischen Rufe der Autor verlangt. Nun war ein Kern im Publikum gegründet: die dritte Aufführung am Donnerstag den 30. fand ein gut besetztes Haus und eine begeisterte Aufnahme. Tichatschek war in den folgenden Vorstellungen bei weitem besser, als in der ungenügenden ersten. Nach jedem Akt wurden die Sänger und Wagner stürmisch hervorgerufen, — im dritten Akt, bei den Worten: ‚Heinrich du bist erlöst'

[1] ‚Daß der wirkliche Beifall sehr gering und das Theater schon (!!) bei der zweiten Vorstellung kaum halb gefüllt war', heißt es in der auffallend absprechenden ‚Besprechung' der N. Zeitschr. für Musik (mit dem ‚schon bei der zweiten Vorstellung' glaubte die Mißgunst das Werk schon zu Grabe getragen zu haben), — ‚ist bei den erwähnten Mängeln begreiflich. Das Hervorrufen des Autors entscheidet hier ganz und gar nichts; wurde doch dieselbe Auszeichnung im vorigen Semester den eben anwesenden Komponisten zweier Opern zuteil, welche nach der vierten Vorstellung vom Repertoire verschwanden'.

erscholl der Zuschauerraum von dem enthusiastischen Ausbruch der allgemeinen Ergriffenheit. Die vierte Aufführung fiel auf einen Sonntag (d. 2. November); das Theater war ‚brechend voll'; nach jedem Akte wurden die Sänger und nachher jedesmal noch der Autor gerufen. Nach dem zweiten Akte ein wahrer Tumult,[1] — wo sich Wagner nur blicken ließ, klang ihm begeisterter Zuruf entgegen. Als charakteristischer Zug sei angeführt, daß es dem jungen Meister besonders wohltat, hoch oben im vierten Range begriffen zu sein: sein Dienstmädchen, welches diese vierte Aufführung besuchte, versicherte, die Leute um sie herum hätten diese Oper ‚noch schöner als den Rienzi' gefunden.[2] So etwas gab ihm stets eine freudige Ermutigung. Gewiß war dort oben in seiner Art ein reineres Kunsturteil, als in dem Publikum eines hochgebildeten Parterres oder hochgeborenen ersten Ranges zu finden. Dieses konnte durch eigene und fremde Vorurteile in seiner Empfänglichkeit getrübt und beirrt werden; die Stimme des Volkes aber hat allendlich doch über alle ‚Bildung' den Sieg davon getragen.

Unter diesen zunehmend günstigen Umständen gelang es dem geneigten Willen der Direktion, und vor allem dem guten Eifer und glücklichen Talente der Darsteller, dem neuen Werke einen allmählichen Eingang zu verschaffen: bis zum Schlusse des Jahres, in neun Wochen, erlebte es nicht weniger als sieben Vorstellungen (2., 12., 22. Nov., 19. Dez.), denen sich am 25. Januar die achte und für einige Zeit letzte Aufführung anreihte. Der Schwächen dieser Aufführungen und somit des mangelhaften Verständnisses seiner dichterischen Absicht blieb sich der Künstler voll bewußt. Beim ‚Tannhäuser' fühlte er zum erstenmal mit größerer Bestimmtheit, daß der allgemein übliche Charakter der Opernvorstellungen durchaus dem widerstreite, was er von einer Aufführung forderte. ‚In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein: meine Forderung ging nun aber geradeswegs auf das Entgegengesetzte aus. Ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers; somit also auch ein Publikum, welches mit mir dieselbe Forderung stellte'. Die Aufmerksamkeit, die er auf

---

[1] Der zweite Akt blieb in Dresden auch in der Folge der Höhepunkt der Beifallskundgebungen des Publikums; vgl. den ‚Tannhäuser'-Artikel der Leipziger ‚Illustrierten Zeitung' (J. J. Weber) 1846 Nr. 131: ‚Bei der ersten Darstellung wurde der Meister mit allen Darstellern nach jedem Akte gerufen, und auch bei den darauf folgenden Vorstellungen wiederholte sich das besonders nach dem zweiten, ungemein gelungenen und das Gesamtpublikum ansprechenden Akte'. — [2] Wagner war jederzeit gegen die Bedienten seines Hauses von zartfühlendster Güte und bezeigte, wenn ihm Gelegenheit dazu ward, weit weniger geringschätzige Verachtung gegen ihr ‚Urteil' in Kunstangelegenheiten, als gegen das mancher berühmter Rezensenten oder ‚Kunstgenossen'. Das galt noch bis in die ‚Tristan'-Periode!

das Ganze, den szenischen Vorgang, gerichtet sehen wollte, fand er den kostümierten Sängern und einzelnen Musikstücken zugewendet; das Notwendige erschien als störend, das Zufällige als wesentlich. Nach seinen eigenen Worten dünkte ihn ‚das allmählich entstandene Interesse des Publikums als die gutmütige Teilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksale eines teuren Wahnsinnigen: diese Teilnahme bestimmt uns, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entraten, in diesem entratenen Sinne ihm endlich auch wohl zu antworten, um so seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen; selbst Gleichgültigere drängen sich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mitteilungen eines Wahnsinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verständlichen Zügen seines Gespräches in eine spannende Ungewißheit zu geraten, ob der Wahnsinnige plötzlich vernünftig, oder ob sie selbst verrückt geworden seien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine eigentliche Stellung zum Publikum'. ‚Jedem Einsichtsvollen gebe ich aber zu bedenken, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem ‚Herausruf' des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Teil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnis, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnis meiner künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!'

Bei alledem hatte das ganze Ereignis des erstmaligen Hervortretens einer so epochemachenden Schöpfung noch dazu einen durchaus lokalen Charakter. Nach außen hin drangen nur entstellte, willfährig geglaubte Gerüchte. Eine Ausnahme im Tone der Besprechung machen einzig die Artikel der ‚Deutschen Allgemeinen Zeitung' (Leipzig, Fr. Brockhaus, Nr. 295 und 320) und der ‚Augsburger allgemeinen Zeitung'. Letztere brachte in ihrer Nr. 311 vom 7. Nov. einen Aufsatz, dem man es anmerkt, daß sein ungenannter Verfasser mit dem Meister selbst im vertrautesten Gedankenaustausch gestanden. Eine so intime Erfassung eigenster Gedanken Wagners treffen wir Zug für Zug in seiner weitblickenden und bedeutsamen Ausführung an. Über seine Persönlichkeit haben wir nur das Wenige in Erfahrung bringen können, daß Dr. Hermann Franck, aus Breslau, damals vorübergehend in Dresden, später in Berlin und London weilend, am letzteren Orte unter besonders tragischen Umständen ein allzu frühes Ende fand.[1] Beide Zeitungen erhielten von ihren journalistischen Kolleginnen wegen Aufnahme

[1] Siehe den Artikel ‚Hermann Franck' in den Bayreuther Blättern 1885, S. 320 ff., woselbst auch der immer noch lesenswerte ‚Tannhäuser'-Bericht der Augsburger Zeitung von 1845 ausführlich zum Abdruck gebracht ist. Der Meister gedenkt dieses Aufsatzes noch im ‚Briefwechsel mit Liszt' I, S. 98, gelegentlich eines unglücklichen Aufsatzes Dingelstedts über

dieser ‚Posaunenstöße parteiischer Freunde des Autors' heftige Zurechtweisungen, zumal gerade in Dresden selbst. ‚Wie kommt es doch', rief die Dresdener Abendzeitung, ‚daß man z. B. über Ferdinand Hillers ‚Traum in der Christennacht', der doch unstreitig mehr Musik in sich schließt, als der ‚Tannhäuser' (!) so ganz stille gewesen ist?' Und auf den Hinweis der Deutschen Allgemeinen Zeitung, Wagner habe durch den ‚Tannhäuser' die Oper auf eine Höhe erhoben, die ihre bisherigen Erscheinungsformen übertreffe, heißt es: ‚Gott bewahre uns vor dieser Höhe! Es ist da oben so öde und so kalt, daß, wer die Langeweile bis zu ihr hinauf glücklich überwindet, sicher nicht lange auf ihr dauern kann' u. s. w. Unter den zahlreichen Berichten der musikalischen Fachblätter, der illustrierten und nichtillustrierten Unterhaltungsjournale, ist als besonders merkwürdig des wahrhaft kümmerlichen Referates der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' zu gedenken, dem dieses Blatt zwei volle Nummern widmete.[1]

Bezeichnend für die Himmelsrichtung, aus welcher der Wind so mancher kritischen Besprechung des ‚Tannhäuser wehte, ist die Nennung Ferdinand Hillers mit seiner verunglückten Oper. Wenn der Dresdener persönliche Bekannte und sog. ‚Freund' des Meisters, in verblendeter Selbstüberschätzung und ohne einen Begriff von der Bedeutung des Mannes, der so kollegialisch auf gleichem Fuße mit ihm verkehrte, den Abstand nicht wahrnahm, der ihn von dem Genius trennte, so war dies durch die Schwierigkeit der Selbstbeurteilung allenfalls zu entschuldigen; seltsamer nehmen sich die verschiedenen (offenen oder bloß angedeuteten) Parallelen zwischen seinem durchgefallenen Produkt und dem ‚schon bei der zweiten Aufführung' vor halbleerem Hause spielenden ‚Tannhäuser' in den gleichzeitigen Musik- und Theaterberichten aus! Zur Erzeugung jener Selbstverblendung über das wirkliche Maß seiner Fähigkeit hatten in Hillers bisheriger Lebensführung gar mancherlei Umstände zusammengewirkt. Vom frühesten Jünglingsalter an war er mit ausdauerndster Überwachung aller irgend sich darbietenden hilfreichen Chancen auf die Bahn der Berühmtheit getrieben, ohne es je ‚durch eine offene künstlerische Tat zu einem wirklichen Erfolg zu bringen'. Nur zwei Jahre älter als Wagner,[2] hatte er während eines längeren Aufenthaltes in Paris in dem,

‚Lohengrin' in derselben Augsburger Allgemeinen, ‚wo vor fünf Jahren Dr. Hermann Franck so geistvoll, ruhig und klar erörternd sich über meinen Tannhäuser ausließ. Ich bitte Dich, wenn es Dich interessieren könnte, so lies diesen Artikel einmal: er steht: A. A. Z. Nr. 311 vom 7. November 1845. Wie muß mir zu Mute sein, wenn ich die beiden Artikel miteinander vergleiche!' — [1] Vgl. den Anhang des gegenwärtigen Bandes. — [2] Er war 1811 in Frankfurt a. M. von israelitischen Eltern geboren; sein Pariser Aufenthalt, während dessen er in öffentlichen Konzerten seine eigenen Kompositionen neben Werken von Bach und Beethoven aufführte, fällt in den Zeitraum von 1829—1836.

eigens um seinetwillen eröffneten glänzenden Salon seiner Mutter, in derselben französischen Hauptstadt, in welcher Wagner kurz darauf den bitteren Kelch der Entbehrung bis zur Hefe leerte, zu deren musikalischen ‚Celebritäten' die ungezwungensten förderlichen Beziehungen gepflegt; Liszt, Chopin, Mendelssohn, Cherubini, Rossini, Berlioz hatten ihn ihres freundschaftlichen Umganges gewürdigt. Um die Zeit von Wagners blutigem Ringen um die bloße Existenz gab er sich in Italien einer mehrjährigen angenehmen Muße hin; von hier aus berief ihn Mendelssohn nach Leipzig. Als dieser in Berlin seine Generalmusikdirektor-Stellung antrat, ging die Leitung der Gewandhauskonzerte auf den zweiunddreißigjährigen Hiller über; vielleicht nur aus Vorsicht von seiten Mendelssohns, indem sich der in Leipzig Gefeierte eine eventuelle Rückkehr dahin nicht für die Dauer abschneiden wollte. Nun hielt es der neue Gewandhausdirigent aber nicht einmal bis zu dieser Rückkehr in seiner neuen Funktion aus; er ‚gefiel sich in Leipzig nicht' und der Geschichtschreiber der Gewandhauskonzerte fügt hinzu: ‚es mochte dies teilweise auf Gegenseitigkeit beruhen'. Er begab sich aus der allzu exklusiven Leipziger Atmosphäre, in der ein selbständiges Aufkommen sogar während der Abwesenheit des ‚Meisters' unmöglich dünkte, zu dauernder Niederlassung nach Dresden. Schien doch, nach seiner Auffassung der Dinge, die eigentümliche aristokratisch-internationale Mischung der Elemente im Dresdener Publikum, vor allem das Beispiel des ‚Rienzi', auf die Möglichkeit leichtgewonnener unerhörter Anerkennung verführerisch lockend hinzuweisen! ‚Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater', berichtet Wagner, ‚zogen F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Daß ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfaßten Texten begründet zu sein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen raten zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hilfe, lehnte sie jedoch, wann es dazu kommen sollte, wieder ab, — ich vermute, aus mißtrauischer Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa spielen könnte. Nachdem ich Hiller wegen seines ‚Traumes in der Christnacht' in Bezug auf die Wahl der Dichtung die gründlichsten Vorwürfe gemacht, und er endlich diese Vorwürfe als berechtigt zugestanden, bat er mich bei der Wahl eines neuen Sujets ihm mit meinem Rate beizustehen. Als ich später erfuhr, daß er mit Reinick über den ‚Konradin' brüte, äußerte ich ihm mein Bedenken wegen dieses Stoffes im Allgemeinen, — bemerkte aber, daß allerdings sehr viel auf die Art ankäme, wie er erfaßt und als Dichtung durchgeführt werde, weshalb ich mich erbot, ihm meine weitere Ansicht zu sagen,

ſobald er mich in den Entwurf eingeweiht habe. Lange blieb ich ganz ohne Mitteilung, bis ich hörte, die Verſe ſeien fertig, und Hiller komponiere bereits. Ich vermutete Mißtrauen gegen mich, und enthielt mich fernerer Einmiſchung, bis mir Hiller endlich von ſelbſt unverhohlen verſicherte: er fürchte, die Dichtung werde mir nicht gefallen und ich dürfte ihm vielleicht ſo begründete Einſprüche dagegen machen, daß ihm, wenn er dieſe kenne, die Luſt zum Komponieren vergehen möchte. Er halte es daher für beſſer, im wiſſentlichen Irrtum über ſein Vorhaben zu verharren, damit er überhaupt doch wieder einmal dazu komme eine Oper zu komponieren, was ſich vielleicht noch — Gott weiß wie lange — hinausſchieben möchte, wollte er eine Dichtung abwarten, von der ihm vollkommen deutlich ſei, daß ſie ſich des Komponierens verlohne'. Ganz dasſelbe hatte nun aber Wagner an R. Schumann zu erleben, als dieſer den Text zu ſeiner ‚Genofeva' ſich ſelbſt zuſammenſetzte. ‚Er ließ ſich durch keine Vorſtellung meinerſeits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach ſeiner Faſſung beizubehalten; er wurde böſe, und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abraten ſeine allergrößten Effekte verderben. Denn auf ›Effekt‹ ſah er es ab: Alles ›deutſch, keuſch und rein‹, aber doch mit pikanten Schein-Unkeuſchheiten untermiſcht, zu welchen dann die unmenſchlichſten Rohheiten und Gemeinheiten des zweiten Finales recht ergreifend ſich ausnehmen ſollten'. Faſt dreißig Jahre ſpäter hörte Wagner eine ſehr ſorgſam zutage geförderte Aufführung der Schumannſchen Oper und mußte finden, daß ‚die bereits ſo widerwärtige und beleidigende Szene, mit welcher der auf ähnliche Motive begründete dritte Akt des Auberſchen ›Maskenballes‹ endigt, wie ein witziges Bonmot gegen dieſe wahrhaft herzzerdreſchende Brutalität des keuſchen deutſchen Effekt-Komponiſten und Textdichters erſchien'. ‚Und — wunderbar!' fügte er dieſem Urteil hinzu, ‚nie habe ich hierüber von irgend Jemand eine Klage vernommen. Mit ſolcher Energie beherrſcht der Deutſche ſeine angeborene reine Empfindung, wenn er einem anderen — z. B. mir — einen anderen — z. B. Schumann, entgegenſetzen will. Ich für meinen Teil erſah, daß ich Schumann von keinem Nutzen hätte werden können!'

Welche Wendung hatte es doch überhaupt mit dem einſtigen Freunde ſeiner Jugendperiode genommen! Ein näheres Verhältnis zwiſchen Beiden hatte zwar auch damals nie recht erblühen wollen; dennoch war ihm Wagner auch aus der Ferne ſtets zugetan geblieben und bewies ihm dies noch von Paris aus durch Überſendung ſeiner ‚Grenadiere'. ‚Werteſter Freund, halten wir doch zuſammen', hatte er ihm dann von Dresden aus einmal brieflich zugeſprochen, — ‚wer weiß, wozu das gut ſein dürfte! Zumal, da ich hoffe, daß wir uns in unſerer künſtleriſchen Richtung doch begegnen!' In ſeiner ganzen erſten Periode, und darüber hinaus, bekundete ſich in des Meiſters künſtleriſch-ſozialen Vorſtellungen und Beſtrebungen ein lebhafter Drang

nach Gemeinsamkeit, Zusammenhalten, vereinigtem wetteifernden Wirken. ‚Kinder, macht neues! Neues und abermals neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Unproduktivität, und ihr seid die traurigsten Künstler!' Wie er dies später Liszt mit Beziehung auf Berlioz und Raff zuruft, so hat er es Schumann, Mendelssohn, Kittl, Hiller und allen denen unermüdlich eingeprägt, die er bereitwillig als Seinesgleichen hinnahm, und mit denen gemeinsam er so gern den höchsten Zielen zugestrebt hätte. Als Schumann noch in Leipzig weilte, hatte ihn Wagner nach Dresden gewünscht, um ihm seine Werke vorzuführen. Schumann hatte ihm den Wunsch zurückgegeben: er wünsche ihn nach Leipzig, um seine Musik kennen zu lernen. Nun erbat sich Wagner die Zusendung derjenigen Werke Schumanns, auf welche dieser etwas hielte, um sich genau und eifrig damit bekannt zu machen, und sandte ihm dagegen die Partitur des ‚fliegenden Holländers' zur Einsicht, damit er mit seiner ‚Richtung' bekannt werde. Es ist uns nicht gegenwärtig, daß sich Schumann irgendwo, wann und wie mit einer Silbe über den ‚Holländer' geäußert habe; zu sehr war er damals bereits in der entgegengesetztesten Richtung präokkupiert, um die Bedeutung dieser Zusendung zu würdigen. Nun hatte er auch die Partitur des ‚Tannhäuser' von ihrem Autor zum Geschenk erhalten. Kurz vor der Aufführung schreibt er darüber an Mendelssohn, nachdem er zuvor dessen ‚reine und verklärte Harmonie' gepriesen: ‚Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom Rienzi her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut, hintereinander weg schreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen? Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu und ändern und radieren möchte er nun gern — zu spät! Nun genug! Die Musik ist um kein Haar breit besser, als Rienzi, eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es: ‚Ach, der Neid!' Darum sag ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen.'

Es war nicht mehr leicht, sich mit dem Schumann der vierziger Jahre über das Heil deutscher Musik zu verständigen. Gewiß hielt er gegen Wagner so wenig, als dieser gegen ihn, mit seinen Ausstellungen zurück; wenn Schumann aber ‚böse wurde', sobald man ihm seine ‚Effekte verderben' wollte, und für eine Belehrung nicht leicht empfänglich war, so müssen wir dagegen aus seiner sonderbaren obigen Äußerung schließen, daß sich Wagner gegen ihn mit weit weniger Selbstüberhebung, vielmehr mit derjenigen Bescheidenheit und unmerklichen Ironie geäußert habe, wie sie der größeren Natur und genialen Begabung unwillkürlich zu eigen ist. Auf eine solche bescheidene oder unmerklich ironische Äußerung Wagners scheint die köstliche Behauptung

hinzudeuten: ‚und ändern und radieren möchte er nun gern'! Gewiß hielt der junge Meister sein vollendetes Werk nicht für vollkommen; seine späteren wiederholten Umarbeitungen (des Schlusses, wie der Venusbergszene) beweisen dies. Der ‚vierstimmigen Choralgeschicklichkeit' aber hat er offenbar nicht so viel eingeräumt, als es sich Schumann einredet! Wirklich stand Letzterer nicht an, unter dem Eindruck der Aufführung selbst sein vorschnell gegebenes Urteil erheblich zu modifizieren; er schreibt an Mendelssohn unmittelbar nach der ersten Anhörung am 12. November: ‚Ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich Alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen gewesen.' Das war allerdings ein Schritt mehr, als wozu der Adressat beider Äußerungen in seiner Anerkennung des neuen Werkes sich verstand. Das weitestgehende Zugeständnis, wozu sich Mendelssohn bei einer späteren Dresdener Aufführung gegen Wagner herbeiließ, war die Äußerung, ein gewisser kanonischer Einsatz im Adagio des zweiten Finales hätte ihm gut gefallen. Offenbar lag zwischen ihm und dem Ideal des deutschen Musikers eine ganze trennende Welt. Aber nun Schumann — selber ein ‚deutscher Musiker' in seiner ganzen Anlage? Wir fragen uns vergeblich danach, welche Voreingenommenheit, welcher unheilvolle Einfluß ihn zu seinem eigenen Schaden den Bestrebungen Wagners so fern und fremd hielt? Charakteristisch ist die Tatsache, daß es nicht etwa die erste, sondern die fünfte Aufführung (12. Nov.) des neuen Werkes war, der er beiwohnte. Er wartete erst ab. Die wiederholte Anhörung späterer Aufführungen in den nächstfolgenden Jahren hat sein anfänglich schroffes Urteil nachträglich im günstigeren Sinne beeinflußt; dann fiel er aber doch wieder in seine ursprüngliche, mißverständnisvoll schiefe Stellung zurück.[1]

So war es mit der tonangebenden Dresdener Kritik, so mit des Meisters musikalischen Fachgenossen bestellt. Von dieser Seite her ward ihm eine Bekräftigung seiner gewonnenen Überzeugungen nicht zuteil, keine Aufmunterung, daß er in seinem Streben auf dem rechten Wege sei. Er mußte seinen Pfad als einsamer Wanderer schreiten, an seiner Seite eine kleine Gruppe persönlich ergebener Freunde. Diesen dürfen wir, auf Grund seines geistvollen Artikels, wenigstens zeitweilig jenen Dr. Hermann Franck hinzuzählen. Seiner

[1] Vgl. seine briefliche Auslassung v. 8. Mai 1853, gegen Debrois v. Bruyck: ‚Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavier-Auszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können. Und ist es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung (!), ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider

Feder verdankte die Augsburger Zeitung auch sonst manche geistvolle Dresdener Korrespondenz, namentlich die bildenden Künste betreffend. Den Hauptvertretern derselben stand auch Wagner, vermöge der Universalität seines Gesichtskreises und seiner Bildung, nicht gleichgültig fern. Seit mehr als einem Jahrzehnt war Ernst Rietschel als Professor der Akademie nach Dresden übergesiedelt, um hier die fast gänzlich in Vergessenheit geratene Skulptur gewissermaßen neu einzuführen und die dafür nötige Schule ‚aus dem Nichts zu organisieren'. Zur Entfaltung eines freieren und großartigeren Kunststiles, wie ihn Rietschel in der Ausführung der Giebelfelder des neuerbauten Hoftheaters bewährte, trug nicht wenig der Wetteifer mit dem von Semper nach Dresden berufenen Julius Hähnel bei. Seine bedeutsame Mitwirkung an der plastischen Ausschmückung des Dresdener Kunsttempels reizte den bejahrteren Meister zur höchsten Anspannung seiner Kräfte. Auch sonst war durch das Hinzutreten des genialen Gottfried Semper, dann Bendemanns, Hübners, Ludwig Richters ein lebendigeres und anregenderes Schaffen und Treiben unter den bildenden Künstlern der sächsischen Residenz nicht ohne nachweisbare Erfolge entwickelt. Im Frühjahr 1845, kurz nach Vollendung des ‚Tannhäuser', hatte Moritz v. Schwind von Frankfurt aus einen Besuch in Dresden gemacht, und seine alten und neuen Freunde, darunter Rietschel, Hähnel, Ludwig Richter u. A. ihm ein kleines Fest auf der Brühlschen Terrasse gegeben, von welchem sich Wagner, wie auch sonst bei ähnlichen Veranlassungen, nicht ausschloß. Der frühfertige, eigenartig befähigte Künstler hatte soeben, während seines zweijährigen Frankfurter Aufenthaltes, sein damals größtes Werk, den ‚Sängerkrieg auf Wartburg' beendet, das im Städelschen Institut eine Stelle fand, wenngleich es mehr für seine Schwächen, als für seine Vorzüge bezeichnend war, vor Allem für seine unverkennbare Neigung zum Theatralischen. Nicht ohne Humor schildert Pecht das erste Eintreten des wunderlichen Zynikers in den

---

ein Beweis von verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Die Zukunft wird auch über diese richten'. Der treffliche Lesimple, welcher diese Stelle einmal zitiert, fügt die Worte hinzu: ‚Die Zukunft hat allerdings gerichtet, aber nicht im Sinne Schumanns!' Wie verschieden man zitieren kann, möge der aufmerksame Leser dem vielverbreiteten Buche des Herrn E. Hanslick über die ‚moderne Oper' S. 262 entnehmen. Dieser führt ebenfalls die briefliche Äußerung Schumanns, gewiß nicht zu dessen Ehre, in voller Ausführlichkeit an: als er aber an den provozierenden Schlußsatz von der ‚Zukunft' kommt, wird er bedenklich und — unterdrückt ihn stillschweigend! Offenbar verdienen es die Liebhaber seiner (unter großherzoglichem Protektorat in Buchform gesammelten) Rezensionen nicht besser. Ihm selbst kann man es nicht verdenken, daß er mit der ‚Zukunft' nicht gern etwas zu tun haben möchte. Um so grausamer ist es, wenn der neueste Panegyriker des ‚geistreichen Kritikers', Herr M. Necker (recte: Moritz Necheles) eine verhängnisvolle ‚Unsterblichkeit' für ihn reklamiert!

zu seiner Feier versammelten Kreis. Daß seine Berufung nach Dresden nicht durchgesetzt werden konnte, wurde von mancher Seite her lebhaft beklagt;[1] jedenfalls wurde es Wagner bei solchen Gelegenheiten deutlich, daß unter den bildenden Künstlern die betrübende Eigenschaft der Verkleinerungs- und Eifersucht bei weitem minder ausgeprägt war, als unter den ihm bekannt gewordenen Musikern, von denen immer Einer den Anderen ängstlich zu scheuen und eine Unterdrückung durch das mächtigere Talent zu befürchten schien, gegen die er in vorsichtiger Zurückhaltung seinen einzigen Schutz zu gewahren vermeinte.

Zu mannigfach anregendem Verkehr der Dresdener ‚Künstlerschaft' im weitesten Sinne des Wortes kam es um diese Zeit hauptsächlich in einer freien geselligen Vereinigung, ohne Statuten und Gesetze, die sich nach dem Besitzer der Restauration am Postplatz, in welcher ihr ein Separatzimmer abgelassen war, der ‚Engelklub' oder nach dem Tage ihrer Zusammenkunft die, Montagsgesellschaft' nannte.[2] Hier verkehrten außer Wagner, Tichatschek, Mitterwurzer,

---

[1] So lesen wir in einer H. Franckschen Korrespondenz für die Augsburger Allgemeine, die das Datum des 18. Oktober 1845 (also des Vorabendes der ersten ‚Tannhäuser'-Vorstellung) trägt: ‚Die Hoffnung, Schwind, welcher bei seinem Besuch hier ausgezeichnet aufgenommen worden, an die hiesige Akademie berufen zu sehen, war bereits infolge des von derselben abgegebenen Votums in unbestimmte Ferne geschoben, ist nun aber wieder näher gerückt, nachdem eine zahlreich unterstützte Bitte um Berufung dieses Künstlers an den König überbracht worden'. Bekanntlich wurde Schwind in seiner späteren Münchener Epoche, durch seine Freundschaft für Franz Lachner einer der gehässigsten persönlichen Gegner Wagners und seines gesamten Wirkens, und fand ein besonderes Wohlgefallen daran, seine erbitterte Geringschätzung offen zur Schau zu tragen. Wie in anderen Fällen, erwiderte der Meister die Animosität der Gesinnungen Schwinds keineswegs mit gleicher Münze; ‚er schätzte vielmehr (nach J. Lang) dessen Schöpfungen sehr hoch und äußerte wiederholt, daß die ‚sieben Raben' und die ‚Melusinen'-Rundbilder das poetisch Bedeutendste seien, was die deutsche Malerei seit langer Zeit geschaffen habe. Schwind sei ein viel größerer Zeichner allerdings als Maler, sein Kolorit sei matt, fahl, aber seine Entwürfe zeugten von großem Talent. Diese Fehler teile übrigens Schwind mit dem großen Peter Cornelius, den Wagner himmelhoch über den vielbewunderten und von der journalistischen Koterie-Reklame gefeierten W. v. Kaulbach stellte, dessen vielgepriesene Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums in Berlin durch überladene theatralische Effekthaschereien keinen reinen Eindruck machten. Namentlich die ‚Zerstörung Jerusalems' (welche auch für die neue Pinakothek in München ausgeführt war) kritisierte Wagner sehr scharf und nannte dies Bild eine willkürliche Aneinanderreihung dreier in gespreizten Posen sich überbietenden Theatergruppen 2c.; die ‚Hunnenschlacht' befriedigte ihn am meisten von allen sechs Wandbildern'. (J. Lang, in seinem Schriftstück ‚Kommentare zu den Briefen des Prof. Moritz v. Schwind' im Wagner-Museum Nr. 3589). —

[2] Die äußere Möglichkeit einer gelegentlichen, oder nach den Umständen regelmäßigeren Teilnahme an solchem anregenden Verkehr hatte sich Wagner u. a. auch durch die endlich (am 14. Nov. 1845) erfolgte Niederlegung seines, vor drei Jahren übernommenen Amtes als erster ‚Liedermeister' der Dresdener Liedertafel, mit ihren zeitraubenden Proben und Versammlungsabenden, gewonnen. ‚Ich kann mir', heißt es in seinem auf diesen Rücktritt bezüglichen

Eduard Devrient und anderen Angehörigen des Hoftheaters auch Gottfried Semper, Ernst Rietschel, Hähnel, Hübner, Reinick, Bendemann; es kam zu manchen gegenseitigen Mitteilungen und einem regen Gedankenaustausch. Zu den regelmäßigen Gästen des ‚Engelklub' zählte Semper, mit stahlkräftiger Unverwüstlichkeit den Freuden der Geselligkeit zu allen Zeiten sehr zugänglich,[1] wenn auch der unaufhörliche Kampf mit der herrschenden Verschrobenheit und Verzopftheit schon damals seinem Wesen etwas Hypochondrisches und den sonst regelmäßigen, kräftig edlen Zügen seines blassen Gesichtes eine ungewöhnliche Reizbarkeit aufgedrückt hatte, deren düstere Gewitterwolken eine gewisse joviale Bonhommie in manchen Augenblicken wohl durchbrach, nie aber ganz verscheuchte. Seine epochemachende Schrift über die Polychromie der Alten, zugleich ein vollständiges Programm von des Autors künstlerischen und selbst politischen Ansichten, hatte Wagner mit reger Teilnahme studiert. Sempers Forderung der Wiederherstellung eines innigen Zusammenhanges der bildenden Künste untereinander, mit dem Architekten als Chorführer, kehrt später in Wagners Brief an Liszt über die ‚Goethestiftung' wieder;[2] mehrfach auch der Hinweis auf den Farbenschmuck der antiken Architektur und Skulptur in ‚Oper und Drama' und den Schriften der gleichen Epoche.[3] Nicht minder legt seine nachmalige sympathisch verständnisvolle Reproduktion der reformatorischen Grundideen Sempers, durch welche er zur Berufung des befreundeten genialen Künstlers aus seinem Londoner Exil an das Züricher Polytechnikum beitrug,[4] von seiner Vertrautheit mit den Gedanken seines alten

---

Schreiben, ‚das Zeugnis geben, daß ich unverdrossen mich stets auf meinem Platze einfand, so oft es mir nicht durch unmittelbares Zusammentreffen mit meiner amtlichen Beschäftigung geradezu unmöglich gemacht war; damals fand sich aber die Liedertafel nicht ein, so daß ich mich eine Zeit fast regelmäßig genötigt sah, um die gerade anwesenden wenigen Mitglieder einigermaßen der Absicht ihres Zusammenkommens gemäß zu unterhalten, eine Art von Gesangsübung mit ihnen anzustellen, die weder erfreuen noch bilden konnte'. Den, durch die seither eingetretene, auffallend gehobene Teilnahme gesteigerten Anforderungen vermöge er nicht länger zu entsprechen. Dagegen habe sich gegenwärtig Herr Musikdirektor Hiller für dauernde Zeit ohne amtliche Anstellung in Dresden niedergelassen: er sei überzeugt, daß ‚für das Wohl der Liedertafel gar kein glücklicheres Ereignis eintreten konnte'. Mit dieser Empfehlung Ferdinand Hillers schied Wagner aus dem, ihm einigermaßen aufgedrängten Amte, worin nun der von ihm Empfohlene für längere Zeit, bis zu seinem Abgang aus Dresden, tatsächlich sein Nachfolger wurde. — [1] Noch als Siebziger pflegte er mit den Freunden beim Glase immer nach Mitternacht erst recht lebendig zu werden und ging dann gewöhnlich erst einige Stunden danach nach Hause, um in aller Frühe doch schon wieder rüstig auf dem Platze zu sein. Vgl. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts S. 170. — [2] Ges. Schr. V, S. 21: ‚Der Architekt, dessen bindender Obhut sich Maler und Bildhauer jetzt mit so eitlem Stolze fortfahren zu entziehen, ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren hätten, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter'. — [3] Vgl. Ges. Schr. III, S. 260. IV, S. 133. — [4] In der Züricher ‚Eidgenössischen Zeitung' 1851, mit Beziehung auf die damals von Semper

Dresdener Freundes ein deutliches Zeugnis ab. Neben dem genialen Baumeister genoß in diesem Kreise Ernst Rietschel ein wohlberechtigtes Ansehen; seine lange hagere, aber durch eine etwas gebeugte Haltung charakterisierte Figur, seine eingefallenen Wangen, kontrastierten seltsam mit der mächtigen, von reichem dunkellockigen Haar überwallten Stirn. Fast demütig bescheiden in der Unterhaltung, war er in seiner äußeren Erscheinung ‚eine merkwürdige Mischung von Genie und halbverhungertem Schulmeistertum', hatte aber etwas überaus Gewinnendes, Zutrauenerweckendes.[1] Für das auf Wagners und des ‚Weber-Komitees' Betreiben in Aussicht gefaßte Denkmal K. M. v. Webers war Rietschel die Ausführung zugedacht; da trotz der ausdauernden Bemühungen Wagners die Mittel dazu nur spärlich einflossen, dauerte es lange, bis es dazu kam. Neben dem milden und doch so zähen Rietschel der lebhafte, in seinem Kunststil antikisierende, in der Unterhaltung leicht doktrinäre Hähnel; der sanfte Maler Robert Reinick, zugleich der Textdichter Hillers, durch ein langwieriges Augenübel immer wieder in der Ausübung seines eigentlichen Berufes behindert; von Musikern Hiller selbst, der die Anregung zu diesen Zusammenkünften gegeben, weltklug und behaglich, jeden offenen Gegensatz meidend, der schweigsame Schumann u. s. w.

In diesem Kreise trug Wagner am Montag d. 17. November (zwischen der 5. und 6. ‚Tannhäuser'-Aufführung) die soeben vollendete ‚Lohengrin'-Dichtung zum ersten Male vor. Ohne in seinem künstlerischen Glauben nur einen Moment zu wanken, völlig frei von jeder Rücksichtnahme auf ‚Kritik' und Publikum, deren Anforderungen ihm in der schwankenden Aufnahme des ‚Tannhäuser' fast aufdringlich entgegengetreten waren, hatte er die in Marienbad entworfene Dichtung binnen weniger Wochen vollständig in Versen ausgeführt, und seine auf das ‚Drama' abzielenden Prinzipien so konsequent darin zur Geltung gebracht, daß er hier — mindestens im Einzelgesang — eben jene ‚geschlossenen Formen', die dem ‚Tannhäuser' noch einiges Verständnis gesichert hatten, zum ersten Male vollständig beseitigte. Das Prinzip der ‚Leitmotive', in der Musik des ‚Lohengrin' zum ersten Male mit strenger Folgerichtigkeit durchgeführt, war einstweilen noch, solange bloß die Dichtung vorlag, sein persönliches Geheimnis; es mußte ihm schwer fallen, die verlegenen Zweifel seiner eigentlich ‚musikalischen' Zuhörer über die Möglichkeit einer ferneren Ausführung dieser vollkommen dialogisch fließenden Tragödie als ‚Oper' zu zerstreuen. Selbst Schumann, sonst wortlos und scheinbar

---

geplante Begründung eines deutschen Ateliers für Architekten und Ingenieure in London. Sempers Berufung nach Zürich erfolgte erst 1855, vgl. Briefwechsel mit Liszt II, S. 100: ‚Du weißt wohl, daß Semper jetzt hier angestellt ist? Er macht mir große Freude: Künstler durch und durch, und dabei im Naturell jetzt liebenswürdiger als früher; aber immer noch feurig'. — [1] Vgl. Pecht, Deutsche Künstler S. 118.

anteillos in einer Ecke sitzend, brach diesmal sein gewohntes Schweigen. Er erklärte nicht zu begreifen, wie dieser Text als Oper komponiert werden solle.[1] Doch unterließ er nicht, sogleich am folgenden Tage (18. Nov.) über die Tatsache dieser Vorlesung Mendelssohn nach Leipzig Bericht zu erstatten, mit dem er um diese Zeit einen regelmäßigen brieflichen Verkehr unterhielt. Den meisten Zuhörern, schreibt er, habe der neue Text ausnehmend gefallen, namentlich — wie er maliziös hinzufügt — *den Malern*. Ihm selber sei die Vorlesung eine doppelte Überraschung gewesen: er habe sich schon seit einem Jahre mit demselben Stoff, oder *wenigstens mit einem ähnlichen* (!), aus der Zeit der Tafelrunde, herumgetragen und — ‚*müsse ihn nun in den Brunnen werfen*'. In dem letzteren Räsonnement trägt die ‚Resignation' unleugbar den Sieg über die Logik davon; durchaus unklar bleibt die vorgebliche Identität des ‚Lohengrin'-Stoffes mit einem beliebigen Sujet aus den Sagen von der Tafelrunde, somit aber auch die behauptete Notwendigkeit, dieses letztere um des ‚Lohengrin' willen aufzugeben! Freund *Hiller* fand das Gedicht durchaus vortrefflich, und hielt seine weiteren Bedenken zurück. Der von ihm ausgegebenen Parole zufolge sollte nämlich ‚Wagners Talent als Musiker keineswegs für diesen Stoff ausreichen'. ‚Die schönen Verse würden wohl nach einem anderen Musiker sich sehnen; ein großes Wollen, ein nicht genügendes Können, das sei die große Kluft, in welcher wahrscheinlich der Gralsritter versinken werde'.[2] Bei solchen unschwer zu durchschauenden Gesinnungen seiner rein musikalischen ‚Kunstgenossen' durfte es dem Dichter des ‚Lohengrin' nicht ganz unehrenvoll erscheinen, wenn seine Dichtung zum mindesten — ‚den Malern gefiel'.

---

[1] ‚Von meinem Texte zu ›Lohengrin‹ erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponieren, worin er mit dem Oberkapellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äußerte, er hätte Lust den Text *noch einmal für sich zu komponieren*' (Ges. Schr. X. S. 222). Der Text zum ‚fliegenden Holländer' ist bekanntlich in der Tat von dem Stettiner Theaterkapellmeister Ernst Leberecht *Tschirch* († 1854 in Berlin) allen Ernstes ‚noch einmal komponiert' worden; zu seines Verfassers Glück aber ist dieser ‚fliegende Holländer' nicht zur Aufführung gelangt, — sonst hätte sich wohl auch eine ‚Didaskalia' gefunden, die ihn, wie den Mangoldschen ‚Tannhäuser', als ein ‚echt deutsches Werk in jeder Beziehung' gepriesen haben würde! — [2] A. Meißner in einem Aufsatz der ‚Gegenwart', 1882, Nr. 47 und 48 (‚Dresden im Herbste 1846'). Ähnlich in seinem zweibändigen Buche mit dem anspruchsvollen Titel ‚Geschichte meines Lebens'. ‚An einem der folgenden Tage', heißt es darin, ‚sah ich Ferdinand Hiller eine Rolle (?) in der Hand halten. ‚Da hat Richard Wagner, sagt er, einen neuen Operntext geschrieben und ihn mir zu lesen gegeben. Ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto — *wie schade, daß Wagner selbst es komponieren will!* Seine musikalische Begabung reicht dazu nicht hin. *In anderer Hand* (etwa des Komponisten des ›Traumes in der Christnacht?‹) würde das eine ganz andere Wirkung haben' (A. Meißner, a. a. O. I, S. 174).

Von einer anderen Erfahrung in betreff seiner ‚Lohengrin'-Dichtung berichtet Wagner in der ‚Mitteilung an meine Freunde'. Sie knüpft an die herbe Tragik des Sujets an, die in ihrer antiken Größe dem schwächlichen modernen Geiste fast unerträglich schien. Ein ihm befreundeter Mann, dessen Geist und Wissen er hochschätzte — der zuvorgenannte Dr. Hermann Franck[1] — machte ihm den Einwurf: sein Lohengrin sei in seinem Verlangen nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe dennoch, durch sein erbarmungsloses Scheiden von Elsa, eine kalte, verletzende Erscheinung, die eher Widerwillen, als Sympathie zu erwecken vermöge. Da auch bei dem kritischen Freunde der erste Eindruck der Dichtung ein durchaus ergreifender gewesen war, und erst die kältere, reflektierende Kritik den Einwurf hervorgebracht hatte, war letzterer in seiner Entstehung nicht so sehr als ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, sondern als ein willkürlicher der vermittelten Verstandestätigkeit zu betrachten. Dennoch, so erzählt Wagner selbst, ‚gestehe ich, daß mich der Geist der zweifelsüchtigen Kritik soweit ansteckte, eine gewaltsame Motivierung und Abänderung meines Gedichtes ernstlich in Angriff zu nehmen. Durch meine Teilnahme an dieser Kritik war ich für kurze Zeit so sehr aus dem richtigen Verhältnisse zu dem Gedichte geraten, daß ich wirklich bis dahin abirrte, eine veränderte Lösung zu entwerfen, wonach es Lohengrin verstattet sein sollte, seiner enthüllten höheren Natur sich zu Gunsten seines weiteren Verweilens bei Elsa zu begeben'. ‚Das vollständig Ungenügende, in einem höchsten Sinne Naturwidrige dieser Lösung empfand aber nicht nur ich selbst, der ich in einer Entfremdung meines Wesens sie entwarf, sondern auch mein kritischer Freund'. Er fand vielmehr gerade an diesem Vorfall das Tragische des Charakters und der Situation seines Lohengrin als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt; er erkannte diesen Charakter und diese Situation mit klarster Überzeugung als ‚den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der Gegenwart', die sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so wiederholte, wie sie am Helden des Gedichtes sich dartat. ‚Das notwendigste und natürlichste Verlangen des Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden, und die, durch das moderne Kunstleben bedingte Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen: dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung so zum Bewußtsein kommen

[1] Vgl. die kurze Notiz in dem Briefe an Uhlig, S. 109: ‚Der kritische Freund bei Lohengrin — Dr. Franck'.

sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach'.[1]

Der Erfolg seines ‚Tannhäuser', sein allmähliches Eindringen im Publikum, vermochte ihn nicht mehr zu täuschen. Er wußte jetzt, woran er mit diesem Publikum war, und hätte er daran zweifeln können, so mußten ihn weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber aufklären. ‚Die Folgen meiner früheren Verblendung über meine wahre Stellung zum Publikum stellten sich jetzt mit Schrecken ein. Die Unmöglichkeit, dem ‚Tannhäuser' einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat mir hell entgegen, und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen'. Waren doch alle seine der Veröffentlichung seiner Werke gewidmeten bisherigen Schritte und pekuniären Opfer, alle daraus für ihn erwachsenden und sich häufenden materiellen Verlegenheiten auf die Hoffnung begründet gewesen, mit diesem, aus den innersten Tiefen des deutschen Wesens geschöpften Werke weit unmittelbarer, als mit dem ‚Rienzi', zum Herzen eines deutschen Publikums sich den Zugang zu bahnen. ‚Fast nur, um mich vor diesem Verfalle zu retten, tat ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge'. Wir erinnern uns, daß er die Partitur seines Werkes erst noch im Frühjahr dieses Jahres, alsbald nach Vollendung der Oper, an die dortige Intendanz eingesandt hatte (S. 92). Kurz vor der siebenten Aufführung des ‚Tannhäuser' (19. Dez. 1845) treffen wir daher den Meister auf kurze Zeit in Berlin, um sich mit der Generalintendanz, dem ‚großen Küstner', persönlich ins Einvernehmen zu setzen. Für den, vor sieben Monaten eingesandten ‚Tannhäuser' war zunächst nichts auszurichten; ja selbst für den ‚Rienzi' erhielt er nur vertröstende Aussichten für die Zukunft. Im laufenden Winter mache ein bevorstehendes Gastspiel von Jenny Lind[2] und andere Zufälligkeiten die Aufführung des ‚letzten Tribunen' unmöglich; doch würde ihr vom September 1846 ab nichts im Wege stehen, vorausgesetzt, daß sich bis dahin ein geeigneter Träger der Hauptrolle finden würde. Nach zweitägigem Aufenthalt verließ Wagner Berlin, um nichts reicher als um eine ungewisse Aussicht zu Gunsten seines älteren Werkes. Es scheint bei dieser Gelegenheit gewesen zu sein, daß er dem Grafen W. v. Redern als Generalintendanten der Kgl.

---

[1] Ges. Schr, IV, S. 366. — [2] Berl. Mus. Ztg. Nr. 50 vom 13. Dez. 1845: ‚Richard Wagner, der Komponist des fliegenden Holländers, des Rienzi und des Tannhäuser, ist hier eingetroffen'. Nr. 51 v. 20. Dez. 1845: ‚Richard Wagner ist nach zweitägigem Aufenthalt wieder abgereist. Er hat die Zusicherung erhalten, daß sein Rienzi spätestens im Monat September zur Aufführung kommen wird. Im Laufe des Winters machen die Gastspiele des Frl. Lind und andere Zufälligkeiten die Aufführung einer seiner Opern unmöglich'.

preuß. Hofmusik jenes schön ausgestattete Exemplar der ‚Tannhäuser'-Dichtung überreichte, welches sich gegenwärtig im Eisenacher Wagner-Museum befindet.[1] Mit diesem, Meyerbeer sehr nahe befreundeten, persönlich sonst wohlgesinnten Manne, den er schon von seinen früheren Berliner Relationen her — in Sachen des ‚fliegenden Holländers' — kannte, blieb er nun auch in betreff des ‚Tannhäuser' noch von Dresden aus in fortgesetztem Verkehr, über dessen Resultate er selbst berichtet. ‚Von dem Intendanten der Kgl. preuß. Schauspiele (Herrn von Küstner) ward ich mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu ‚episch' gehalten.[2] Der Generalintendant der Kgl. preuß. Hofmusik (Graf v. Redern) schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessieren, um die Erlaubnis zur Dedikation des Tannhäusers an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rat, ich möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich einiges daraus für Militärmusik arrangierte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt, und bestimmter zur Erkenntnis meiner Stellung gebracht werden!'

Am 12. Februar lernte das Leipziger Publikum die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre in einem von Mendelssohn dirigierten Konzert zum Besten des Orchesterpensionsfonds kennen. Der Dirigent nahm sich ihrer mit dem ihm eigenen Mangel an Sympathie für Wagners Bestrebungen einzig in dem Sinne an, sie als ein ‚abschreckendes Beispiel' hinzustellen: er verjagte sie widersinnig im Tempo, und häufte dadurch die unleugbaren technischen Schwierigkeiten derart, daß die Vorführung eine äußerst unvollkommene war. Der Zweck aber war erreicht: das Publikum ließ sie fallen und eine wohlabgerichtete Preßmeute fiel schonungslos über das willkommene Opfer her, um es vollends zu zerfleischen. Die bei dieser Gelegenheit verlautbarten Urteile gehören so sehr zur Passions-Geschichte der Wagnerschen Kunst in seiner Vaterstadt, daß wir uns nicht enthalten, eine Auswahl daraus unserer Erzählung einzuschalten. ‚Interessante Instrumentalkombinationen, insbesondere interessante Geigeneffekte, ent-

---

[1] Es ist auf starkem Velinpapier gedruckt, ‚Original-Leinwandband mit Goldschnitt', wie es im Oesterleinschen Kataloge, Bd. III, Nr. 5568, lautet. — [2] Offenbar war die große Erzählung des Tannhäuser im dritten Akte damit gemeint. Dresdener Rezensenten hatten die Oper für zu dramatisch, ein Kritiker der Leipziger Ill. Zeitung für ‚zu lyrisch' erklärt. Wagners Schaffen gegenüber hat sich die größte Meinungsverschiedenheit deutscher Kritiker im Einzelnen, stets zu abwehrendem Endergebnis geeinigt!

schädigen nicht für den Mangel an innerem Gehalt; wohl glaubt man zuweilen etwas hinter den Äußerlichkeiten suchen zu müssen, aber man überzeugt sich bald, daß wenig oder gar nichts dahinter ist'. Oder: ‚Effektsucht und schonungslose Verwendung der Orchesterkräfte verleiden einem den Genuß, wenn die Melodien ja noch dergleichen übrig ließen, welche man indeß nur mit Mühe zu entdecken vermag'. ‚Wir haben noch nichts von dem Komponisten gesehen und gehört, d. h. von dessen Schöpfungen, jedoch über dieselben, zumal über den ‚Tannhäuser', gelesen, und finden, nach dieser Probe, die gegen den letzteren gerichteten Berichte nicht gerade übertrieben'. ‚Nur wenige Orchester werden, wie das unsrige, das sich seit Berlioz kaum dergleichen erinnern dürfte, den Tannhäuser-Aufgaben gewachsen sein, und vermöchten wir, wenn in der Oper nur teilweise, wie in der Ouvertüre, fortmusiziert wird, dieselbe vor Befürchtung gänzlicher Abstumpfung nicht anzuhören'.[1] Man beachte die in letzterer Bemerkung unverhohlen ausgesprochene Warnung vor einer vollständigen Aufführung des Werkes, als sollte dessen weitere Verbreitung gleichsam an ihrem Ausgangspunkte unterbunden werden! Einzig der Referent der N. Z. f. M. ist so weit ehrlich, daß er die Möglichkeit zugesteht, die ‚mangelhafte Ausführung' möge zu dem allgemeinen Mißfallen ‚einigermaßen mitgewirkt haben'; doch schiebt er nicht dem Dirigenten, sondern dem Komponisten und der großen Schwierigkeit des Tonstückes die Schuld daran zu.

So im wohlerzogenen Leipziger Gewandhaus, dessen so sicher fundamentierte Bildung noch nach fünfzehn weiteren Jahren (1863) dem Vorspiel der ‚Meistersinger' gegenüber mit gleicher Unerschütterlichkeit Stand hielt: ‚es sei reizlos, wüst und unüberschaulich; in dem ganzen Stücke nichts, woran entweder der Laie oder Musiker Freude haben könnte'. Dagegen fand Schumanns ‚Ouvertüre, Scherzo und Finale' in dem gleichen Konzert, durch die Folie des ‚abschreckenden Beispiels' gehoben, eine desto beifälligere Aufnahme und die zwei Tage später (14. Febr.) auf Veranlassung des gefeierten Gewandhaus-Dirigenten erfolgende Begründung einer neuen gemischten Chorgesellschaft, eines ‚Liederkranzes, an welchem auch Damen teilnehmen', galt für Leipzig als recht eigentliches ‚Ereignis'. Wie man es einst mit dem ‚Rienzi' getan, begnügte man sich auch hinsichtlich des ‚Tannhäuser' damit, das ganze

[1] In den von Ferdinand Hiller nachmals herausgegebenen Briefen Moritz Hauptmanns findet sich in Anlaß der gleichen Konzertaufführung die Bemerkung über die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre: ‚Sie ist ganz gräßlich, unbegreiflich ungeschickt, lang und langweilig für einen so gescheiten Menschen. . . Er ist kein junger unerfahrener Mensch mehr, und wer da noch solch ein Ding machen und stechen lassen kann, wie diese Ouvertüre, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden'. Aus diesem sonst unbegreiflichen Urteil eines immerhin für gescheit geltenden Menschen, wie der Kantor Hauptmann, muß allerdings der übelste Rückschluß auf die Art der Vorführung der Ouvertüre notwendig gezogen werden!

Werk nach einem übel zugerichteten Fragment zu beurteilen, d. h. von einer vollständigen Aufführung auf lange Jahre hinaus abzusehen. War ja der Erfolg sogar in Dresden nach den einlaufenden Berichten ein ganz ‚zweifelhafter' geblieben; hörte man doch täglich von dem ‚Treibhausleben', welches die Oper daselbst führe, und wie ‚nur eine kleine Schar Auserwählter befähigt sei, alle die gepriesenen Schönheiten der Musik aufzufinden und zu genießen!'[1]

[1] ‚Wagners Tannhäuser führt ein Treibhausleben', sagt die Dresdener ‚Abendzeitung', und die ‚Neue Zeitschrift für Musik' erklärt den Erfolg der Oper trotz ihrer fortdauernden Wiederholungen dennoch für zweifelhaft: ‚nur eine kleine Schar Auserwählter ist befähigt, alle die gepriesenen Schönheiten aufzufinden und zu genießen. Unter den neueren Opern hat ‚Stradella' (!) sich am meisten in der Gunst des Publikums erhalten, wie zwölf Vorstellungen beweisen'. Weiterhin heißt es: ‚Mit lebhaftem Bedauern bemerkten wir, daß die herrliche Stimme unseres Tichatschek bedeutend an Wohlklang eingebüßt hat, was zunächst den schädlichen Einwirkungen der zu sehr angreifenden, stimmtötenden Partien des Rienzi und Tannhäuser zuzuschreiben sein dürfte'. (N. Z. f. M. 1846, I, Nr. 5).

V.

Die neunte Symphonie.

Das alljährliche Palmsonntags-Konzert im großen Opernhause. — Auflehnung der Orchestervorsteher gegen die Wahl der IX. Symphonie. — Erwachendes Verständnis der Musiker während der Proben. — Umbau des Lokales für Chor und Orchester. — Generalprobe und Aufführung. — Einwirkung auf die jüngere Generation. — Gesamteindruck des Vorganges.

War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
die mir das inn're Toben stillen,
das arme Herz mit Freude füllen,
und mit geheimnisvollem Trieb
die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?
Faust.

‚Für diesen Winter (1845—46) bestand mein Hauptunternehmen in einer äußerst sorgfältig vorbereiteten, im Frühjahr am Palmsonntage zustande gebrachten Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven. Diese Aufführung brachte mir sonderbare Kämpfe, und für meine ganze weitere Entwickelung sehr einflußreiche Erfahrungen ein‘. Mit diesen einleitenden Worten eröffnet Wagner selbst den Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie, dem wir uns in der folgenden Erzählung im Wesentlichen anschließen.

Das sog. ‚große Opernhaus‘ Dresdens, die Lokalität dieses denkwürdigen künstlerischen Vorganges, war zu jener Zeit, wenn auch keine architektonische Zierde der Stadt, so doch eines ihrer kolossalsten Gebäude. Im Jahre 1718 von August dem Starken erbaut, hatte es unter den sächsischen Königen von Polen die üppigsten Opernvorstellungen in seinen Räumen erlebt, in denen Aufzüge mit wilden Tieren aus der Kgl. Menagerie nichts Seltenes waren.[1]

[1] So heißt es in den ‚Dreßdnischen Denckwürdigkeiten‘ von der Aufführung der Oper ‚Ezio‘ am 20. Januar 1755: ‚Dieß schöne Schauspiel wird sich vor allen andern sehen lassen, so allhier aufgeführt worden, weiln im ersten Aktu ein Aufzug von Cavallerie und Infanterie, ein Triumphwagen, Kameel, Trampel- und Maulthiere, auch Wildenthiere sammt vielen der schönsten Reut- und Schulpferde und in die 500 Personen dabei auf dem Theater erscheinen werden‘ u. s. w.

Seiner beibehaltenen Benennung entsprach es durch seine faktische Verwendung bereits seit d. J. 1769 nicht mehr: in einen Ballsaal verwandelt, diente es von nun ab bei großen Hoffesten. In dieser neuen Eigenschaft sah es z. B. die Festlichkeiten des Pillnitzer Kongresses, in Anlaß des ersten Besuches Napoleons u. s. w., um dann mit der Zeit immer mehr und mehr zu veröden. Zuletzt ward es fast nur noch zu den mehrerwähnten, am Palmsonntage stattfindenden Aufführungen gebraucht, welche die Kgl. Kapelle zum Besten ihrer Witwen und Waisen veranstaltete. In diesem jährlich wiederkehrenden Konzert ward alter Sitte gemäß ein Oratorium und eine Symphonie aufgeführt, in deren Leitung die beiden Kapellmeister wechselten. Das letzte Mal hatte Wagner Haydns ‚Schöpfung', Reißiger Beethovens C moll-Symphonie vorgeführt; letzterem fiel also diesmal das Oratorium, Wagner die Symphonie zu. Eine große Sehnsucht erfaßte ihn zur neunten Symphonie. Für ihre Wahl unterstützte ihn der Umstand, daß dieses Werk in Dresden so gut wie unbekannt war. Hatten ihn seine Erfahrungen doch darüber belehrt, daß Beethovens letzte Werke in der sächsischen Residenz überhaupt noch geringe Pflege und Würdigung genossen. Von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle, den weltberühmten Lipinski an der Spitze, hatte er die letzten Quartette des Meisters mit solcher Undeutlichkeit vortragen hören, daß sich Reißiger für berechtigt halten konnte, sie für reinen Unsinn zu erklären. Insbesondere aber war die neunte Symphonie für Künstler und Publikum ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch. Sie war bereits vor längerer Zeit (1838) in einem Armenkonzerte von seinem Kollegen zur Vorführung gebracht,[1] aber mit aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. Sie galt für wüst, formlos, unverständlich, ermüdend, das mißratene Produkt eines irrenden Genies.[2] Robert Schumann wiederum hatte sich über die Leipziger Aufführung unter Mendelssohns Leitung beklagt. Dieser habe ihm, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes, allen Genuß daran verdorben. Um so mehr trieb es Wagner, sich des verkannten Werkes anzunehmen und ihm durch eine Aufführung, zu deren Vollkommenheit er weder Zeit noch Mühe sparen wollte, eines jener dauernden weithin wirkenden Denkmäler zu setzen, zu deren Errichtung nur die vollkommene Hingabe des gleichempfindenden Genius fähig ist.

Aber erst im Verlaufe der Vorbereitungen des Unternehmens stellte sich klar heraus, welcher schier unüberwindliche Wall und Damm von Vorurteilen und anderweitigen Hindernissen nach allen Richtungen zu durchbrechen war. Bis in seine, ihm untergebene Kapelle hinein erstreckte sich der Widerspruch und die Auflehnung gegen das verrufene Werk. ‚Ich erinnere mich noch

---

[1] Am 27. August 1838 im Palais des großen Gartens, am 7. Nov. im Hoftheater wiederholt. — [2] Mendelssohns Urteil darüber (bei A. B. Marx): ‚Sie macht mir kein Plaisir'.

genau', erzählt Gustav Kietz,[1] ‚wie aufgeregt damals Wagner über die Mitglieder der Kapelle war, welche alle Hebel in Bewegung setzten, um ihn an der Ausführung seiner Absicht zu verhindern; man sprach davon, bis an den König gehen zu wollen; die Vorführung der Symphonie, die vor acht Jahren unter Reißigers Leitung einen so kläglichen Schiffbruch erlitten, vertrüge sich nicht mit der Ehre der Kapelle u. s. w. Alles hetzte und schürte dagegen; in einem Dresdener Blatt wurde offen gefragt, ob es nicht eine wahre Schande sei, an einem solchen Tage, wie dem Palmsonntag, eine solche Faschingsmusik aufführen zu wollen?' Das Palmsonntagskonzert hatte zugleich den materiellen Zweck der Verstärkung des Pensionsfonds für die Mitglieder der Kgl. Kapelle. Die Orchestervorsteher, welche die Konservierung und Mehrung dieses Fonds zu überwachen hatten, waren durch die getroffene Wahl dermaßen erschreckt, daß sie sich in einer besonderen Audienz an den Generaldirektor Herrn von Lüttichau wandten, um diesen zu ersuchen, er möchte den Kapellmeister kraft seiner höchsten Autorität von seinem unsinnigen Vorhaben abbringen: der Pensionsfond würde darunter Schaden leiden; das Werk stehe hierorts im Verruf und werde das Publikum vom Besuche des Konzertes abhalten. Es bedurfte des ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredtsamkeit Wagners, um die aus dieser Beschwerdeführung erwachsenen Bedenken seines Chefs zu überwinden. Mit den Orchestervorstehern konnte er nicht anders als sich zunächst vollständig zu überwerfen; doch vermochte er nicht zu hindern, daß sie die ganze Stadt mit Wehklagen über seinen Leichtsinn erfüllten. Um sie zugleich auch in ihrer Sorge zu beschämen, nahm er sich vor, das Publikum auf die Aufführung und das Werk in einer Weise vorzubereiten, daß wenigstens das erregte Aufsehen einen besonders starken Besuch herbeiführen und den für bedroht gehaltenen Kassenerfolg in günstiger Weise sichern sollte. ‚Die neunte Symphonie ward somit in jeder erdenklichen Hinsicht zu meiner Ehrensache, deren Gelingen all meine Kräfte anspannte'.

Ein anderes Hindernis war ihm sogleich bei der allerersten Entwerfung und Besprechung des Konzertprogrammes aufgestoßen. Als er seinerseits die Symphonie in Vorschlag brachte, erfuhr er durch Reißiger, das dieser bereits dem Dessauer Kollegen Friedrich Schneider für dieselbe Gelegenheit eine Aufführung seines Oratoriums ‚das Weltgericht' in Aussicht gestellt hätte. Nun war dieses Werk des würdigen Dessauer Kapellmeisters einerseits wenig dazu geeignet, mit der Beethovenschen Schöpfung in den Rahmen eines und desselben Konzertabends gedrängt zu werden; andererseits war dies bereits durch seine ungewöhnliche Zeitdauer praktisch ausgeschlossen, da das Schnei-

[1] Nach G. Kietz mündlicher Erzählung durch seine Angehörigen aufgezeichnet.

dersche Oratorium durch seinen außerordentlichen Umfang volle dritthalb Stunden für sich allein in Anspruch nahm, und demnach unmöglich mit der Symphonie an einem Abend zur Ausführung gelangen konnte. Ließ sich das drohende ‚Weltgericht' nicht auf schickliche Weise beseitigen, so war die Erfüllung seines enthusiastischen Wunsches schon durch Reißigers unglückliches Versprechen von Hause aus in Frage gestellt. Ferner bedurfte er für den Chor der neunten Symphonie einer starken Sängermasse; die Mitwirkung der (damals in Dresden für größere Aufgaben gut geübten) Dreyßigschen Singakademie war dazu unerläßlich. Diese stand aber seit langen Jahren (1830) unter dem Taktierszepter des Bruders des berühmten ‚Weltgericht'-Komponisten, des Organisten der evangelischen Hofkirche Johann Schneider. An ihn wendet sich daher Wagner bereits unterm 22. Januar mit vermittelnden Vorschlägen in einem längeren Schreiben: die Generaldirektion beabsichtige den Saal des großen Opernhauses durch zweckmäßigere Heizungsvorrichtungen u. s. w. dergestalt disponibel zu machen, daß auch außer dem Palmsonntag größere Aufführungen veranstaltet werden könnten. Sie stelle daher für den Herbst eine solche große Aufführung in Aussicht, als deren Gegenstand alsdann lediglich das ‚Weltgericht' angesehen werden solle;[1] wogegen für jetzt nur ein kleines Oratorium, Beethovens ‚Christus am Ölberg' ins Auge gefaßt sei, welches auch keine großen Studien nötig machen werde.

Die Unterhandlungen mit den verschiedenen Faktoren zogen sich gar sehr in die Länge. Das Komitee trug aus Sparsamkeit Bedenken gegen die Geldauslage für die Anschaffung der Orchesterstimmen: Wagner beschloß demgemäß sie sich von der Leipziger Konzertgesellschaft leihweise zu verschaffen. Er hatte seine darauf bezügliche Bitte um eben die gleiche Zeit nach Leipzig gerichtet, als diese Konzertgesellschaft ihrerseits für jene denkwürdige Gewandhaus-Aufführung der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre unter Mendelssohns Leitung (12. Februar 1846) die Stimmen der letzteren von Dresden aus sich erbeten hatte. Mit größter Präzision erhielt er wenige Tage danach, ohne irgend welche darauf bezügliche Benachrichtigung, die Stimmen seiner Ouvertüre zurückgeliefert, fand sich aber in seiner Hoffnung getäuscht, dem Packete die bereits zugesagten Stimmen der neunten Symphonie beigelegt zu sehen. Sein an den Konzertmeister David adressiertes erneutes Ansuchen um die baldige Erfüllung des ihm gemachten Versprechens, in einem Briefe vom 18. Februar,[2] ist in bezug auf das (ihm noch nicht näher dokumentierte) Schicksal seiner Ouvertüre im Leipziger Gewandhaus, das er bei diesem Anlaß doch nicht un-

---

[1] Die Aufführung kam unter den oben bezeichneten Umständen am 7. Nov. 1846 wirklich zustande, unter persönlicher Leitung des Komponisten, aber vor einem ‚entsetzlich leeren Saale'. Wir kommen auf diese Vorführung weiterhin noch zurück. — [2] Original ehemals im Besitze des Herrn Alfred Bovet in Valentigney, gegenwärtig in dessen Nachlaß.

erwähnt lassen konnte, ein Muster taktvoller Feinheit. ‚Von Vieuxtemps[1] erfuhr ich, wie sehr Sie es sich hatten angelegen sein lassen, meine schwierige Ouvertüre dem braven Leipziger Orchester recht schön einzustudieren; der Umstand, daß ich bis heute weder durch ein Mitglied meiner zahlreichen Verwandtschaft, noch sonst von irgend Jemand auch nur die mindeste Notiz über diese Aufführung erhalten habe, läßt mich aber zu meinem aufrichtigen Bedauern schließen, daß Ihre aufopfernden Bemühungen sehr wahrscheinlich vor dem Publikum nicht den gewünschten Erfolg gehabt haben. Ist dem so, wie ich beinahe nicht zu zweifeln vermag, und ist die Anerkennung des Publikums ausgeblieben, so werde ich der Einzige sein müssen, der Ihnen für gute Absicht und mühevollen Eifer zu Dank verpflichtet ist, weshalb ich Ihnen hiermit diese Zustimmung auf das verbindlichste bezeugt zu haben wünsche.‘ Von jenem, dem Meister seitens der Leipziger Clique so gern zur Last gelegten selbstüberhebungsvollen ‚Hochmut‘ ist allerdings in diesen, unmittelbar ins gegnerische Lager gerichteten brieflichen Zeilen nicht das Mindeste zu spüren. Inzwischen war drüben, nach einmaliger Vorführung der Ouvertüre, über das ganze Werk in einer Weise der Stab gebrochen, die in rücksichtsloser Entschiedenheit und offenem Hohn seine Erwartung doch noch übertreffen mochte![2]

Es waren Momente der weihevollsten Welt-Entrückung, die er inzwischen über dem erneuten Studium der Beethovenschen Symphonie verbrachte. ‚Wie ward mir‘, so ruft er selbst im späteren Zurückdenken, ‚als ich, seit meinen frühesten Jünglings-Jahren, wo ich meine Nächte über der Abschrift dieser Partitur durchwachte, jetzt zum ersten Mal die geheimnisvollen Seiten derselben, deren Anblick mich einst in so mystische Schwärmerei versetzt hatte,[3] mir wieder zu Gesicht brachte und nun sorgfältig durchstudierte! Wie in jener unklaren Pariser Zeit die Anhörung einer Probe der drei ersten Sätze, durch das unvergleichliche Orchester des Conservatoires ausgeführt, mich plötzlich, über Jahre der entfremdendsten Verirrungen hinweg, mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt, und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens auf mich gewirkt hatte,[4] so

---

[1] Henri Vieuxtemps, Wagners alter Pariser Bekannter und Freund, gab eben damals, von Leipzig kommend, am 16. und 20. Februar zwei Konzerte im Kgl. Hoftheater, bei denen Wagner die Leitung des Orchesters hatte. — [2] Nach einem erhaltenen Briefe Wagners an den Kgl. preußischen Kapellmeister Taubert in Berlin, vom 26. April 1846 (im Privatbesitz des Herrn Landrichters Warnecke, Posen) macht es schließlich den Eindruck, als habe er die erbetenen Stimmen der neunten Symphonie von Leipzig aus trotz wiederholter Bewerbung überhaupt gar nicht erhalten, sondern sie von Berlin aus entlehnen müssen, wohin er sie tatsächlich unter dem genannten Datum an seinen Berliner Kollegen dankend zurücksendet. — [3] Band I, S. 117. 131. — [4] Ebenda S. 354 55.

ward nun diese letzte Klangerinnerung geheimnisvoll mächtig in mir von Neuem lebendig, als ich zum ersten Male wieder mit den Augen vor mir sah, was in jener allerersten Zeit ebenfalls nur mystisches Augenwerk für mich geblieben war. Nun hatte ich Manches erlebt, was mich in meinem tiefsten Innern unausgesprochen zu einer ernsten Sammlung, zu einer fast verzweiflungsvollen Frage an mein Schicksal und meine Bestimmung trieb. Was ich mir nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz in einer Lebens- und Berufsrichtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus aussichtslos ersehen mußte. Diese Verzweiflung, über die ich meine Freunde zu täuschen suchte, schlug nun dieser Symphonie gegenüber in helle Begeisterung aus. Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel ihrer Ausführung zu überlegen, überrascht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines Kgl. sächsischen Kapellmeisters sei? Glücklicher Weise blieb ich bei solcher Gelegenheit von Besuchen unserer Orchestervorsteher und ihres würdevollen ersten Kapellmeisters, sowie sonstiger in klassischer Musik bewanderter Herren verschont.'

Die nächste Frucht dieser glutvoll heißen Versenkung war der Entwurf jenes, nachmals so weit verbreiteten, aus innerster Seelentiefe gedrungenen Programmes zur neunten Symphonie. Es kam ihm bei dessen Abfassung darauf an, einem Publikum ohne spezifische Musikkenntnis eine Anleitung zum gemütlichen Verständnis der Beethovenschen Schöpfung zu geben, mithin nicht so sehr auf die kritische Beurteilung, als auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken. Einen passenden äußeren Anlaß dazu gab ihm das, nach Gewohnheit zu bestellende Textbuch zum Gesang der Chöre; gewisse innerlich beziehungsvolle Stellen aus Goethes ‚Faust' leisteten ihm dabei für die Bezeichnung der Haupt- und Grundstimmungen eine wirksame Hilfe. Außerdem hielt er es für zweckdienlich, durch allerhand anonyme, kurzbündige, enthusiastische Ergüsse mit Beziehung auf das vorzuführende Werk alles das wieder auszugleichen, was privater und öffentlicher Klatsch im Voraus gesündigt hatten, indem sie das Publikum durch Verbreitung irriger Anschauungen dagegen aufwiegelten, anstatt die in dieser Wahl bekundete Hintansetzung althergebrachter philisterhafter Vorurteile rühmlichst anzuerkennen. Hierfür bediente er sich — in umsichtig gewählten Zwischenräumen — des ‚Dresdener Anzeigers', eines vielgelesenen spezifisch Dresdnischen Lokalblattes, in dessen Spalten gegen Entrichtung der Druckkosten Jedermann aus dem Publikum, ohne wesentliche redaktionelle Einmischung, nach Belieben

zu Worte kommen durfte und dessen eigentümliche Wirksamkeit er bei verschiedenen Anlässen durch mannigfache gegen seine Person gerichtete Invektiven genugsam kennen gelernt hatte. Er wies darin zunächst auf die besondere Bedeutung des Werkes, als der Krone der Schöpfungen des Beethovenschen Geistes hin, zu welcher sich alle seine früheren Symphonien nur wie die ‚Skizzen und Vorarbeiten' verhielten, durch welche es ihm eben nur möglich werden konnte, sich zur Konzeption dieses Werkes emporzuarbeiten.[1] Dieses tiefsinnigste und riesenhafteste Werk des Meisters sei bisher noch in die Ferne eines geheimnisvollen, wunderbaren Rätsels entrückt geblieben, zu dessen erhebender Lösung es aber gewiß nur einer vollkommen geeigneten Gelegenheit und eines kräftigen, mutigen Sinnes für die erhabenste und edelste Richtung der Kunst bedürfe. ‚O höret und staunet!' mit diesem Zuruf schließt die erste dieser Notizen.[2] Ihr folgt dann, genau eine Woche später, eine zweite, gleichsam als Ankündigung des von ihm bereits dem Druck übergebenen Programmes: ‚Würde es nicht gut sein, wenn — wenigstens versuchsweise — etwas geschähe, um auch dem größeren Publikum das Verständnis der letzten Symphonie Beethovens näher zu rücken?'[3], und endlich, wenige Tage vor der Aufführung, in lebendiger, gleichsam paraboliſcher Erzählungsform (‚Es war einmal ein Mann' u. s. w.) das ergreifende Bild des weltentrückten Meisters selbst, den es in seiner gehörlosen Einsamkeit mit ungeheuerer Sehnsucht ergreift, drängt und treibt, der Welt und den Menschen wieder anzugehören: ‚Wenn ihr ihm nun begegnet, dem armen Manne, der euch so verlangend anruft, wollt ihr ihm fremd ausweichen, wenn ihr zu eurer Verwunderung seine Sprache nicht sogleich ganz zu verstehen glauben solltet?'[4]

Was den künstlerischen Teil der Aufführung betraf, so hatte er einer ausdrucksvollen Wiedergabe durch das, mittelst einiger Militärchöre verstärkte Orchester des Hoftheaters, von Hause aus dadurch vorgearbeitet, daß er alles, was zur drastischen Deutlichkeit der Vortragsnüancen ihm nötig dünkte, unmittelbar in die Orchesterstimmen selbst mit aufzeichnete. Während der Proben, die er sämtlich auswendig leitete, da er die Partitur Note für Note im Kopfe hatte, ließ er es sich noch mehr angelegen sein, daß nichts

---

[1] Vgl. die Durchführung dieses Gedanken auf Grund einer, mit den Jahren noch vertieften Einsicht in das Wesen des Beethovenschen Schaffens in der ‚Beethoven'-Schrift v. J. 1870 (Ges. Schr. IX, S. 119—24). — [2] ‚Dresdener Anzeiger' 1846, Nr. 83, Dienstag den 24. März. Beilage. — [3] Ebenda Nr. 90, Dienstag den 31. März. 1. Beilage. — [4] Ebenda Nr. 92, Donnerstag den 2. April. Beilage. Alle drei Notizen vollständig im Anhange des gegenwärtigen Bandes. Von wem diese enthusiastisch genialen Ergüsse in Wahrheit herrührten, darüber konnte am Ende für jeden, der sie beachtete, trotz ihrer Anonymität bei einiger Einsicht kein Zweifel sein; dieser Umstand und der andere, nicht minder ersichtliche,

anscheinend schwer Verständliches so zum Vortrag kam, daß es nicht in bestimmender Weise das Gefühl erfaßte. Der junge Kietz, der bei allen Gesamtproben mit anwesend war, wußte bis in sein Alter hinein von den daraus gewonnenen Eindrücken zu berichten. Er pflegte mit einigen Freunden dem Meister außen auf der Straße aufzulauern, um dann mit ihm zu dessen eigener Freude in den dunkeln Raum mit hinein zu huschen. ‚Es machte auf mich einen unvergeßlichen Eindruck, schon in der ersten Probe und in allen darauf folgenden zu beobachten, wie Wagner an sein Pult trat, die große Partitur zumachte und unter seinen Sitz legte, und nun anfing, das unbegreifliche Riesenwerk aus dem Kopfe zu dirigieren und einzustudieren. Und auf welche unglaubliche Hindernisse stieß er dabei!‘ Alle Widersprüche und Gegensätze, die ihm vom ersten Beginn seiner Amtstätigkeit von seiten eines zünftigen Musikertums, selbst in den Reihen seiner Kapelle je entgegengetreten und durch energisches Durchgreifen in ihr Gegenteil verkehrt, zu enthusiastischer Bewunderung umgewandelt waren, schienen wieder aufzuleben, ja bei diesem Anlaß ihren Höhepunkt zu erreichen. Das Mißtrauen gegen das ‚verrufene‘ Werk übertrug sich bis zu völligem Irrewerden auf den Dirigenten, der wieder einmal unter seinen eigenen Musikern mit Heftigkeit als ‚Dilettant‘ in der Musik bezeichnet wurde. ‚Nur mit Widerwillen‘, berichtet Kietz, ‚wurden seine Korrekturen aufgenommen. Wie oft hörte ich die Herren während der ersten Probe nach dem Abklopfen entrüstet antworten: ‚Bei uns steht aber nicht des, sondern d.‘ Wagner sagte dann bestimmt: ‚So korrigieren Sie's, es ist falsch; es muß des heißen‘, und murrend folgte man seiner Anweisung. Unter anderem erforderten die Holzbläser seine ganze Aufmerksamkeit. Der Schwiegersohn des damals bekannten vorzüglichen Hoboisten Kummer, der Violinist Hüllweck, erzählte mir später, sein Schwiegervater habe ihm selbst einst gebeichtet, wie er bei jeder Korrektur

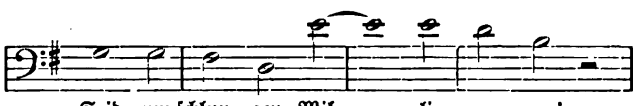
---

daß sie trotzdem, oder gerade deshalb, ihre Wirkung nicht verfehlten, versetzte den Lokalkritiker Schladebach in eine solche Wut, daß er ihrer noch nach der Aufführung mit hämisch denunzierendem Spott gedachte: ‚Ob zu dem sehr günstigen Resultat die wahrhaft marktschreierischen anonymen Empfehlungen und Aufforderungen, welche der ‚Dresdener Anzeiger‘ in seiner detestabeln Rubrik: ‚Besprechungen, Privatsachen‘, brachte, das Ihrige beigetragen, wagen wir nicht zu entscheiden. Man müßte das Publikum für zu unverständig, zu kindisch erachten, wenn man wirklich annehmen wollte, daß es sich durch derartige Lockspeise, durch derartige grob angelegte und in echtem Marktschreierton gehaltene Charlatanerie bewegen lassen wollte. Die Verfasser — vielleicht wars auch nur einer — müssen indeß von solchem Vertrauen auf die Gutmütigkeit und Lenksamkeit des Publikums erfüllt gewesen sein, und es ist vielleicht, nach einzelnen sehr bestimmten Äußerungen von einer bestimmten Seite her, nicht schwer, die Quelle dieser Annoncen zu erraten, wobei dann gleichzeitig mancherlei Schlüsse über den Ursprung gewisser lobhudelnder Artikel in gewissen Journalen über gewisse hier in Szene gesetzte Opern vielleicht sich ziehen ließen‘ (!) u. s. w. Vgl. die Anmerkung auf Seite 142.

Wagners wütend seinem Nachbar zugeflüstert habe: ‚wenn der Kerl nur was davon verstünde!‘ — bis ihm dann im weiteren Verlaufe nach und nach klar geworden sei, um was es sich in Wahrheit handele. Nach solchen Proben kam der Meister stets ganz erschöpft und in Schweiß gebadet nach Hause, mußte sich vollständig umkleiden und hatte während des Essens seine seidene Mütze bis über die Ohren gezogen, um seinen nassen Kopf vor Erkältung zu schützen. Glücklicherweise hatte er vom alten Opernhause bis zu seiner Wohnung in der Ostra-Allee nur wenige Schritte. Eines Mittags sprach er gegen seine Frau davon, daß es ihn ganz besonders betrübe, auch Lipinski von dem allgemeinen Widerwillen mit angesteckt zu sehen. Um so größer war freilich seine Freude und Genugtuung, als er einige Zeit darauf von der Wendung berichtete, die im Verlauf der Proben in Lipinskis Gesinnung bemerkbar würde, und wie dieser nun jede kleine Pause dazu benütze, ihm begeistert zuzunicken.‘ In welcher Weise er für die Deutlichkeit der Ausführung sorgte, bezeichnet er später selbst mit dem Hinweis auf jene Stelle des zweiten Satzes, in welcher die sämtlichen Streichinstrumente im Unisono in verdreifachter Oktave die rhythmische Hauptfigur spielen, gewissermaßen als Begleitung zu dem, von den schwachen Holzblasinstrumenten vorgetragenen zweiten Thema. Da im ganzen Orchester gleichmäßig fortissimo vorgezeichnet war, so ergab sich hieraus, daß die Melodie der Holzblasinstrumente gegen die immerhin nur begleitenden Streicher vollständig verschwand und so gut wie gar nicht zu hören war. ‚Da mich nun keinerlei Buchstaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meister in Wahrheit beabsichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, so ließ ich hier die Streichinstrumente bis dahin, wo sie wieder abwechselnd mit den Blasinstrumenten die Fortführung des neuen Themas aufnehmen, statt im wirklichen Fortissimo, mit nur angedeuteter Stärke spielen: das von den verdoppelten Blasinstrumenten dagegen mit möglichster Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum erstenmal seit dem Vorhandensein dieser Symphonie, mit bestimmender Deutlichkeit zu hören‘. In ähnlicher Weise verfuhr er durchgehends, um sich der größten Bestimmtheit der dynamischen Wirkung des Orchesters zu versichern. Eine große Aufmerksamkeit widmete er ferner der so ungewöhnlichen rezitativartigen Stelle der Violoncelle und Kontrabässe im Beginn des letzten Satzes, welche einst in Leipzig seinem alten Freunde August Pohlenz so große Demütigungen eingetragen hatte. Bei der Vorzüglichkeit der damaligen Dresdener Kontrabassisten konnte er sich wohl dazu bestimmt fühlen, auf die äußerste Vollendung hierbei auszugehen. Es gelang ihm in zwölf Spezialproben, die er ausschließlich mit den betreffenden Instrumenten hielt, zu einem fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu gelangen, und sowohl die gefühlvollste Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen.

Viel Kopfzerbrechens hatte von je das Fugato im $^6/_8$ Takt nach dem Chorverse: ‚Froh wie seine Sonne fliegen', in dem ‚alla Marcia' bezeichneten Satze des Finales gemacht. Indem er sich auf die vorangehenden ermutigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, faßte er dieses Fugato wirklich als ein ernst-freudiges Kampfspiel auf und ließ es anhaltend in äußerst feurigem Tempo und mit angespanntester Kraft spielen.

Auch der Gesangschor hatte große Schwierigkeiten zu überwinden. ‚Vom Beginne meines Unternehmens an hatte ich sogleich erkannt, daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieser Symphonie darauf beruhe, daß die Überwindung der außerordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müsse.' Hier waren Anforderungen gestellt, welche nur durch eine große und enthusiasmierte Masse von Sängern erfüllt werden konnten. Zunächst galt es daher, sich eines vorzüglich starken Chores zu versichern. Außer der gewöhnlichen Verstärkung des Theaterchores durch die etwas weichliche Dreyßigsche Singakademie (sonst unter Leitung Joh. Schneiders, S. 131), zog er, mit Überwindung umständlicher Schwierigkeiten, den Sängerchor der Kreuzschule mit seinen tüchtigen Knabenstimmen, sowie den ebenfalls für kirchlichen Gesang gutgeübten Chor des Dresdener Seminariums herbei. Diese, zu zahlreichen Übungen oft vereinigten dreihundert Sänger suchte er nun auf die ihm besonders eigentümliche Weise in wahre Ekstase zu versetzen. Es gelang ihm z. B. den Bassisten zu beweisen, daß die berühmte Stelle: ‚Seid umschlungen Millionen', und namentlich das: ‚Brüder, über'm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen' auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne. Nicht immer fand er sofortige Willigkeit; als er an der ersten Stelle, im Andante Maestoso ($^3/_2$) des letzten Satzes:



von dem genannten sehr stark besetzten Männerchor verlangte, er solle das obere e nicht fest (‚auf den Kopf') angesetzt, sondern durch ein kräftiges Portament auf die obere Note losgegangen werden, zeigte sich von allen Seiten sprachloses Erstaunen, dann Weigerungen: ‚das sei unmöglich, ein solches Verlangen könne nicht gestellt werden'; aber Wagner ließ sich nicht irre machen, sondern bestand auf seiner Forderung. Bei den ersten Versuchen kamen sonderbare Klänge zum Vorschein. Einige der Sänger glaubten sich zu absichtlich recht schlechter Ausführung des Portaments verpflichtet, um den

Dirigenten von der ‚Unmöglichkeit' zu überzeugen. Bei fortgesetzten Versuchen aber wurde es besser und besser und schließlich ward dadurch ‚eine ganz kolossale Wirkung erzielt, deren sich noch heute jeder lebhaft erinnert, der das Glück hatte, der damaligen Aufführung beizuwohnen'.[1] Freilich ging Wagner in solchen Fällen mit einer Ekstase voran, durch die er alles in einen ungewohnten Zustand versetzte und ließ nicht eher ab, bis er sich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, nun nicht mehr vernahm, sondern ‚wie in dem warmen Tonmeere sich ertränkt fühlte'.

Charakteristisch für die Umständlichkeit der Vorbereitungen nach allen Richtungen hin ist die Tatsache, daß die offiziellen Einladungen an die solistisch mitwirkenden Sänger drei Wochen vor der Aufführung noch nicht ergangen waren, wie aus einem Briefchen des Meisters vom 12. März an Frau Kriete, geb. Wüst, ersichtlich ist. ‚Werteste Freundin', schreibt er an sie, ‚indem ich noch der besonders an Sie zu richtenden Einladung der Kapelle zur freundlichen Mitwirkung für das Palmsonntags-Konzert vorgreife, erlaube ich mir, wie immer,[2] die Solostimme zur Beethovenschen Symphonie zu überschicken, damit mein Herz Ruhe hat. Die Partie zu ›Christus am Elbberg‹[3] wird Ihnen Reißiger hoffentlich auch zusenden; er kann es ja am besten, denn er wohnt dort'. Die Tenorpartie war in Tichatscheks, die Baßpartie in Mitterwurzers Händen. ‚Große Freude machte es mir', sagt Wagner noch in später Rückerinnerung an diese gemeinsamen Studien, ‚das Rezitativ des Barytonisten: ›Freunde, nicht diese Töne‹, welches seiner seltsamen Schwierigkeiten wegen wohl fast unmöglich vorzutragen zu nennen ist, durch Mitterwurzer, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenseitigen Mitteilung, zu hinreißendem Ausdrucke zu bringen.'

Er trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Lokales sich einer guten Klangwirkung des, nach einem ganz neuen System von

---

[1] Alexander Ritter im ‚Mus. Wochenbl.' 1871, Nr. 19, S. 294. Hingegen stürzte sich der damalige Dresdener Lokalkritiker Schladebach in seinem Bestreben, die Aufführung nach allen Richtungen hin zu begeifern u. a. auch auf diese Stelle mit der Behauptung, der Dirigent habe hier ‚einen Choreffekt anzubringen gesucht, der seine Wirkung notwendig verfehlen mußte, weil er in dieser Weise völlig unausführbar sei: ‚wir meinen das versuchte Portament des Chores bei den Melodiesprüngen in die Sexte u. s. w., das im Solovortrage bei ganz leichtem Anschlage seines Eindrucks nicht verfehlt, aber schon hier oft genug — und im Chorgesange bei starker Besetzung ganz unvermeidlich — in ein unangenehmes Heulen ausartet' u. s. w. — [2] Die Worte ‚wie immer' beziehen sich jedenfalls wohl darauf, daß die Sängerin die betreffende Sopranpartie schon bei der Aufführung unter Reißiger im August 1838 — damals noch als Dlle. Wüst, gesungen hatte. — [3] Die scherzhafte Wendung ‚Christus am Elbberg' wird verständlich, wenn man weiß, daß Reißiger ‚am Elbberge' wohnte und daß er die Leitung des Beethovenschen Oratoriums ‚Christus am Ölberge' in dem Palmsonntags-Konzert übernommen hatte.

ihm aufgestellten Orchesters zu versichern. Die bisherige Aufstellung des Orchesters im alten Opernhause war von einer, allen Regeln für die Aufstellung eines solchen geradezu widersprechenden Unvollkommenheit: zwei Reihen tief in einem weiten Halbkreis von sechzig Fuß im Durchmesser um den Dirigenten placiert, die Geigen in langgestreckter Reihe längs den Logen sich hinziehend, die auf der entgegengesetzten Seite befindlichen Blasinstrumente ganz von den Saiteninstrumenten getrennt, war ein präzises Zusammenspiel nur mit höchster Mühe und unter der Einwirkung peinlichster Ängstlichkeit zu erzielen gewesen. Um die Kosten zu sparen, war seit Jahren immer nur hier und da etwas gestickt und geflickt, der Raum für den Chor nach vorn etwas vergrößert und terrassiert worden, die Aufstellung des Orchesters aber noch nicht grundsätzlich geändert. Nun hatte sich Wagner behufs eines gründlichen Umbaues nach seinen Angaben mit dem Maschinenmeister Hänel in Verbindung gesetzt und bereits unterm 4. März den sorgfältig ausgeführten Plan und Grundriß einer der Lokalität angemessenen neuen Aufstellung von Chor und Orchester der Generaldirektion eingereicht. Der komplizierte, nach den besonderen Erfordernissen der Stellung verschiedenartig geregelte Erhöhungen in sich schließende, neue Aufbau gab dem Orchester eine Steigerung bis zu neun Fuß Höhe; der Gesangschor, auf amphitheatralischen Erhöhungen noch bis über das Orchester sich erhebend, versprach zugleich einen imposanten Anblick, während er von allen Seiten her dem Dirigenten zugewendet, überall sehr kräftig und deutlich gehört werden konnte. Da die Angelegenheit eilig war und Wagner bereits die Erfahrung gemacht hatte, daß seine mit Reißiger gemeinsam unternommenen Schritte gewöhnlich an einer gewissen Langsamkeit litten, ließ er es für den Zweck seiner Eingabe an dem Einverständnis Lipinskis genügen, und fügte bloß die Bitte hinzu, seinem Kollegen, mit dem er bereits gesprächsweise über den Gegenstand verhandelt, den Plan zur nachträglichen Begutachtung vorzulegen.[1] Die nach Hänels Voranschlag bis an 200 Rtlr. sich belaufenden Kosten für den Umbau waren nur unter besonderen Schwierigkeiten zu erwirken. Dem Bestande des Pensionsfonds, über den so viele Klagen erhoben wurden, durften sie nicht zugemutet werden, und es blieb somit nur übrig eine besondere Unterstützung des Königs dafür in Anspruch zu nehmen. In seinem Eifer für die Sache, ‚für die er selbst, wenn er nur etwas reicher wäre, als es leider der Fall sei, mit Freudigkeit ein Opfer bringen würde', und unter dem Hinweis, daß die Kapelle in Zukunft ‚öfters Gelegenheit erhalten

[1] Das Gutachten Reißigers wurde nach Wagners Wunsche nachträglich eingeholt. Es lautete in allen Punkten zustimmend; charakteristisch ist darin die vorsichtige Erwägung, daß, wenn die beiden für den Choreingang bestimmten Türen geöffnet würden, ein ungeheurer Zug unvermeidlich sein werde, zu dessen Vermeidung er ‚tüchtige Vorbauten' empfiehlt.

dürfte, sich in derartigen Aufführungen um den Beifall Sr. Majestät zu bewerben', gelang es Wagner die Summe bewilligt zu erhalten, und eiligst machten sich nun die Zimmerer an die Arbeit. Er erreichte durch die vollständig neue Konstruktion des Podiums, daß das Orchester ganz nach der Mitte zu konzentriert werden konnte, während es der zahlreiche Sängerchor, ringsum terrassenförmig aufsteigend, amphitheatralisch auf stark erhöhten Sitzen umgab. Die Änderung war für die mächtige Wirkung der Chöre von außergewöhnlichem Vorteil, während es in den rein symphonischen Sätzen dem fein gegliederten Instrumentalkörper große Präzision und Energie verlieh.

Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt; von vielen Seiten wurden ihm enthusiastische Versicherungen der Freude über das Gelingen des großen Unternehmens zuteil, an dessen hinreißendem Erfolge nun niemand mehr zweifeln konnte. ‚Mein Kollege Reißiger beging hierbei die unglaubliche Torheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intriguieren und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethovens aufmerksam zu machen; wogegen Herr Niels Gade, welcher von Leipzig aus, wo er damals die Gewandhaus-Konzerte dirigierte, uns besuchte, mir nach der Generalprobe u. a. versicherte, er hätte gern zweimal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Bässe noch einmal zu hören. Herr Hiller fand, daß ich in der Modifizierung des Tempos zu weit gegangen sei, wie er dies verstand, erfuhr ich später durch seine eigene Leitung geistvoller Orchesterwerke. Ganz unbestreitbar war aber der allgemeine Erfolg über jede Erwartung groß, und dieses namentlich auch bei Nichtmusikern: unter diesen entsinne ich mich des Philologen Dr. Köchly,[1] welcher bei dieser Gelegenheit sich mir näherte, um mir zu bekennen, daß er jetzt zum ersten Male einem symphonischen Werke von Anfang bis zum Ende mit verständnisvoller Teilnahme habe folgen können'.

Die Aufführung selbst ging am Palmsonntag, den 5. April unter allgemeinem ungeteilten Interesse der gesamten gebildeten Bevölkerung Dresdens

[1] Dr. Theodor Köchly (geb. 1815 zu Leipzig, † 3. Dez. 1876 zu Triest), als Philolog und Kenner des Altertums weithin bekannt, war seit 1840 Lehrer an der Kreuzschule zu Dresden, in seinen Mußestunden mit philologischen und philosophischen Studien eifrig beschäftigt. Seine Schrift ‚Zur Gymnasialreform' (Dresden 1846) und der im gleichen Jahre von ihm ins Leben gerufene ‚Dresdener Gymnasialverein' bekunden die von ihm eingeschlagene entschieden reformatorische Richtung; im Dezember 1848 wurde er mit vier seiner Kollegen zur Ausarbeitung eines Entwurfes zu einem allgemeinen Schulgesetze für das Königreich Sachsen beauftragt; das Jahr 1849 fand ihn als Deputierten in der Sächsischen ‚Zweiten Kammer', wo er seinen Platz in der ‚gemäßigten Linken' genommen. Die Mai-Ereignisse zwangen ihn Deutschland zu verlassen; seit Ostern 1851 wirkte er in Zürich als Professor der griechischen und lateinischen Literatur an der Universität (seit 1864 Professor in Heidelberg). Vorzüglich bekannt wurde er durch seine, mit W. Rüstow zusammen bearbeitete ‚Geschichte des griechischen Kriegswesens' (Aarau, 1852).

vor sich, so daß auch die für bedroht gehaltene Einnahme, trotz aller unvermeidlichen Mehrkosten, die Summe von 2000 Taler weit überstieg, hinter welcher sebst die höchsten bisherigen noch um einige hundert Taler zurückgeblieben waren. Sie begann mit Beethovens Oratorium ‚Christus am Ölberg' unter Reißigers Führung; ihr folgte die allseitig mit Spannung erwartete Symphonie. Auch nach der Aufführung kamen Wagner von allen Seiten her erfreuliche Zeugnisse für ihre außerordentliche Wirkung zu. So hatte er am Tage darauf die Genugtuung, den Musikdirektor A. F. Anacker aus Freiburg im sächsischen Erzgebirge bei sich zu empfangen, der sich durch seine dortigen Abonnements-Konzerte einen Namen geschaffen. Dieser kam, um ihm reuig zu melden, daß er bisher einer seiner Antagonisten gewesen, seit dieser Aufführung aber sich zu seinen unbedingten Freunden zähle. Was ihn, wie er sagte, gänzlich überwältigt habe, sei die Auffassung und Wiedergebung jenes Fugato ‚alla Marcia' gewesen. Freilich waren nicht alle Gegner so leicht zu bekehren, besonders nicht die professionellen von der Feder. Während die Leipziger ‚Deutsche Allg. Zeitung' des geglückten Wagnisses mit gebührender Anerkennung gedachte, fand die Dresdener Lokalkritik seine Bemühungen um die letzte Symphonie Beethovens — ‚ebenso anmaßend als überflüssig'![1] Je höher die Wogen einmütiger Begeisterung der Hörer gegangen waren, desto tiefer fühlte sich der Neid und Haß geschworener Gegner in seinem Innersten verletzt. In einem hämischen Artikel der ‚Abendzeitung' suchte z. B. Schladebach, als einer der Unversöhnlichen, wenn er gleich nicht leugnen konnte, daß die Wiedergabe eine in allen Schattierungen vollendete, der Eindruck auf das Publikum der günstigste gewesen sei, das Verdienst Wagners um das Gelingen nach Kräften zu schmälern.[2] In seinem Berichte für die ‚Neue Zeitschrift für Musik' fügt er seiner erzwungenen ‚größten Anerkennung für das Einstudieren der Symphonie' wenigstens den vorwitzigen Rat an den Dirigenten hinzu, sich ‚bei den Aufführungen größerer Ruhe zu befleißigen und das störende Markieren des Taktes mit dem Fuße' zu lassen. Am seltsamsten aber nimmt sich in einem anderen Dresdener Lokalblatt (dem mehrgenannten ‚Anzeiger', mit seiner ‚detestablen Rubrik') die gleichsam vorausgreifende dunkle denunziatorische

[1] W. Tappert, Richard Wagner und die ‚Neunte' von Beethoven (Allg. Musik-Zeitung 1887, S. 375 ff.) — [2] ‚Die giftige Gemeinheit, deren ein Mann wie Schladebach nur immer fähig war, kam bei dieser und den folgenden Gelegenheiten in ihrem ganzen Umfang zutage. Es widert mich an, jene Berichte auch nur auszugsweise mitzuteilen' (W. Tappert a. a. O., S. 377). Einen Teil dieser giftigen, von rein persönlichen Motiven diktierten Angriffe und Unterstellungen findet der Leser um der geschichtlichen Gerechtigkeit willen, in den Anmerkungen auf S. 135 und 138 angeführt. Weiteres ähnliches Material für eine solche künftige Zusammenstellung ‚Richard Wagner im Urteile seiner Zeitgenossen' enthält reichlichst das Oesterleinsche ‚Wagner-Museum' (gegenwärtig zu Eisenach lokalisiert).

Warnung vor dem revolutionär aufregenden Charakter der Beethovenschen Symphonie aus, in Verbindung mit einem anonymen Angriff auf Wagner — je unverständlicher, desto vieldeutiger![1] Insofern eine solche Notiz dem Meister überhaupt zu Gesichte kam, durfte es ihn nur etwa wundern, wie die Ängstlichkeit des Dresdener Philisters hier so unvermutet in seinem eigenen damaligen Sinne das Rechte getroffen hatte. ‚Ich bin begierig', schreibt er wenige Jahre später an Uhlig, ‚ob man uns einmal gänzlich auch bis auf das Gebiet der Kunst verfolgen werde, um dort alle neuerungssüchtigen Ideen zu verbieten: in der Tat haben sie uns da einen heillosen Spielraum gelassen, von dem sie doch wohl auch einmal begreifen werden, wie gefährlich er für sie gebraucht werden kann. Ich hätte fast einmal Lust, diese Gefahr ihnen zu denunzieren, um sie zu zwingen auch die Kunst unter polizeiliche Aufsicht zu stellen: ich bin überzeugt, man brächte sie dahin, die Literatur für das Ungefährlichste zu halten'.

Nicht allein den Dank der gleichzeitigen Generation aber hatte er sich durch eine solche Aufführnng erworben; auch für die damals heranreifende war sie von eingreifender Bedeutung, wie ja auch die Vorführungen seiner eigenen Werke und der Meisterschöpfungen Glucks so manchen Keim zu künftigem Aufgehen gelegt hatten. Zu den Teilnehmern an dem Konzerte gehörte u. a. der nachmals ihm enthusiastisch nahegetretene, damals noch ganz jugendliche Alexander Ritter, der mit dem Alters- und Schulgenossen Hans von Bülow jedesmal begeistert die Mütze zu ziehen pflegte, wenn er an dem Hause in der Ostra-Allee vorüberging. Bülows eigene Erinnerungen an die frühesten, von Wagners Kunst und Persönlichkeit empfangenen, bestimmenden Eindrücke reichen bis in die Zeit der ersten ‚Rienzi'-Aufführung. Als der Sohn des bekannten Tieckianers, geistvollen Übersetzers und Schriftstellers Karl Eduard von Bülow, lebte er seit seinem zwölften Jahre mit seinen Eltern zu Dresden, besuchte hier das Gymnasium und zeichnete sich durch rasches Erfassen und sprudelnde Begabung aus. Seine gleichzeitig mit leidenschaftlichem Eifer betriebenen musikalischen Studien wurden von den Eltern

[1] ‚Dresdener Anzeiger', Dienstag, den 7. April 1846, Nr. 97, S. 14. — Dinger (Wagners geistige Entwickelung, S. 178) zitiert daraus die Worte: ‚Zu beneiden sind unsere Behörden schon um das Vertrauen, das sie Palmsonntags genießen, wo Tausende ruhig Leib und Leben ihrer Vorsicht anvertrauen, eine Musik zu hören, deren Resonanzboden wie auf Feuer oder Einsturz wartet; der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht' und fügt dem Zitate seinerseits die Betrachtung hinzu: ‚Merkwürdig! Gerade jene Bühne, die von Wagner im alten Opernhause für jene Aufführung noch besonders hergerichtet wurde, ging im Dresdener Mai-Aufstande buchstäblich in Flammen auf. Und als Wagner während jener Tage über die Hauptbarrikade an der Wilsdruffer Straße kletterte, um seine Wohnung zu erreichen, rief ihm — nach der Erzählung des Dr. Kietz — ein alter Barrikaden-Bürger die Worte zu: ‚Herr Kapellmeister, der Freude schöner Götterfunke hat gezündet!'.

eher unterdrückt als begünstigt. Dreizehnjährig, wohnte er der ersten Aufführung des ‚Rienzi' unter Umständen bei, die ihm zeitlebens unvergeßlich blieben. Öfters auf dem Wege zur Schule war dem Knaben die mit kurzen raschen Schritten an ihm vorübereilende Gestalt des Meisters aufgefallen, die ihn frappierte, ohne daß er wußte, wer er sei. Wer kannte damals, vor dem ‚Rienzi', in Dresden des Künstlers Persönlichkeit? Mit fieberhafter Erregung saß er im Theater: dieses Werk, diese Musik offenbarte ihm eine neue Welt. Er entsann sich des merkwürdigen, nie mehr in seinem Leben sich wiederholenden Phänomens, daß er von den ungewohnten Klängen und Erregungen vollständig taub gemacht wurde, so daß er einen ganzen Akt hindurch (den dritten oder den vierten?) nicht einen Ton in sich aufzunehmen imstande war und erst nach der Pause aus seiner Betäubung erwachte. Mit tobendem Jubel wurde der Schöpfer des Werkes immer wieder und wieder gerufen: er erschien seitwärts auf der Bühne, verneigte sich mit ernster Bescheidenheit; er war in hellbrauner Kleidung, die schmalen Züge von auffallender Blässe bedeckt: — mit Ehrfurcht erkannte der jugendliche Zuhörer in dieser Erscheinung eben die Gestalt, die ihm von seinen morgenlichen Schulgängen her vertraut war. Schluchzend wurde er sich nur des einen Gefühles bewußt: ‚sich diesem Manne unter die Füße zu werfen'.[1] Seitdem waren drei Jahre verflossen; zu dem wiederholten Eindrucke des ‚Rienzi' war der überwältigende des ‚Tannhäuser' gekommen; als er nun, bald nach Aufführung der neunten Symphonie, mit seinem Vater nach Berlin übersiedelte, war es ihm nicht möglich Dresden zu verlassen, ohne zuvor die persönliche Bekanntschaft des Meisters gemacht zu haben. Wagner ermunterte das junge Talent in freundschaftlichster Weise; auf seine Bitte schrieb er ihm die Worte ins Stammbuch: ‚Glimmt für die Kunst in Ihnen eine ächte, reine Glut, so wird die schöne Flamme Ihnen sicher einst entbrennen; das Wissen aber ist es, was diese Glut zur kräftigen Flamme nährt und läutert'.[2] Ein anderer künftiger teurer Kunstgenosse des Meisters kam um dieselbe Zeit als Knabe nach Dresden, da Bülow es verließ. Es war der damals zehnjährige Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dessen Vater, der berühmte Maler, soeben als Direktor der Dresdener Kunstakademie in die sächsische Residenz berufen worden war.[3] Lange Jahre sollten vergehen, bevor die erste persönliche Berührung Ludwig Schnorrs mit dem ihm so innig befreundeten

[1] Diese Jugenderinnerungen blieben Bülow zeitlebens treu lebendig; er erzählte sie im Winter 1884 auf einer stillen Eisenbahnfahrt von Dresden nach Leipzig seiner Tochter, Frau Dr. Daniela Thode. — [2] Unterschrift: ‚Ihr Richard Wagner. Graupe, 20. Juli 1846 (vgl. S. 154 ff.). — [3] Vgl. die Erwähnung Schnorrs durch Wagner in seiner Dresdener Bankettansprache vom Jan. 1873: ‚In diesem herrlichen Saale, wo wir so viele Künstler feierten: Schnorr von Carolsfeld, Prof. Bendemann, als er seine Fresken vollendet hatte, Ferd. Hiller 2c. wurde ich manchmal still. Endlich kam die Zeit, da ich fortging' u. s. w.

Meister erfolgte; doch mochte sein früher Aufenthalt an dem derzeitigen Wohnort Richard Wagners auf den früh entwickelten Hochbegabten nicht ohne nachhaltigen Einfluß geblieben sein.

Der Gesamteindruck der unter so schweren Hindernissen und Anfechtungen glücklich ermöglichten Aufführung auf den Urheber des Unternehmens selbst war in jeder Hinsicht ein erhebender und ermutigender. ‚In mir bestärkte sich bei dieser Gelegenheit das wohltuende Gefühl der Fähigkeit und Kraft, das, was ich ernstlich wollte, mit glücklichem Gelingen durchzuführen'. Natürlich trugen die Herren Orchestervorsteher, so viel Schwierigkeiten sie zuvor dem Meister bereitet, in den nächsten Jahren für Wiederholungen Sorge. Durch den unbezweifelbaren Erfolg waren alle Vorurteile beseitigt, alle Bedenken widerlegt. Wagner dirigierte das Werk im Laufe seines Dresdener Aufenthaltes noch zweimal, 1847 und 1849. Dann kamen die Wirren der Revolution. Er verließ die Stätte seiner Tätigkeit und die neunte Symphonie ruhte volle neun Jahre, bis sie Kapellmeister Krebs am Palmsonntag 1858 aufs Neue zur Aufführung brachte. In einem Dresdener Bericht aus jener Zeit heißt es: ‚Wem träte hiesigen Ortes bei Nennung dieses Riesenwerkes nicht Richard Wagners Bild vor die Seele? Das erste Mal war es am 5. April 1846, das letzte Mal am 1. April 1849, als uns *sein* Genius Beethovens große Schöpfung offenbarte. Unvergeßlich ist der Eindruck Jedem geblieben!'[1] Der ganz ungeniale Krebs wäre der Aufgabe nicht gewachsen gewesen, um so weniger, als die Musiker des Orchesters den Vortrag des gewaltigen Werkes unter Wagner noch in der Erinnerung bewahrten und sich seinen abweichenden Anforderungen widersetzten. Es kam soweit, daß der Konzertmeister Schubert offen erklärte, seine Herrn Kollegen möchten nur auf seine Tempi achten; er habe die Wagnerschen noch treu im Gedächtnis und werde sie zur Aufführung angeben. Unzweifelhaft hat Beethovens gewaltige letzte Symphonie erst durch ihre Dresdener Aufführung zum ersten Male wirkliches Leben gewonnen; von hier aus datierte ein tieferes Verständnis des bis dahin verschrieenen Werkes, und es ist bezeichnend, daß keine hervorragendere Aufführung desselben in Deutschland stattgefunden hat, ohne daß nicht wenigstens das damals abgefaßte *Programm* Richard Wagners den jedesmaligen Hörern das Verständnis geebnet hätte.

[1] W. Tappert, dessen bereits zitierten Artikel ‚Richard Wagner und die ›Neunte‹ von Beethoven' wir die obigen Daten entnehmen, fügt noch die Mitteilung einer charakteristischen Tatsache hinzu. ‚Ich besitze', sagt er, die drei Programme zu den Palmsonntags-Konzerten 1846, 1847 und 1849. *In keinem ist der Name Wagner genannt.* Der jüngere Meister trat bescheiden hinter das Werk des älteren zurück. Eine würdige Aufführung der erhabenen ›Neunten‹ lag ihm einzig und allein am Herzen'.

VI.

Reformversuche.

Öde Perioden im Dienst. — Schwierige äußere Lage. — Memorandum: ‚Die königliche Kapelle betreffend'. — Sommer in Großgraupe: Lohengrin-Musik. — Begegnung mit Spohr. — Neue kritische Gegner: Karl Banck. — Wiederaufnahme des ‚Tannhäuser'. — Laubefeier. — Hillers Salon: Auerbach und Gutzkow. — Der Studiosus Hanslick als Musikschriftsteller.

Es ging mir ziemlich schlecht; ich mochte vorbringen, was ich wollte, ich hatte immer zu kämpfen. Es lebte in mir der Gedanke, daß ich wahrscheinlich nicht in Dresden als Kapellmeister sterben würde. (Dresdener Bankett-Ansprache, Januar 1873.)

Richard Wagner.

Das kunstgeschichtliche bedeutungsvolle Ereignis einer erstmaligen Durchbrechung des Bannes, der bis dahin auf Beethovens gewaltigster Schöpfung geruht, war trotz aller damit verknüpften Kämpfe und Beschwerden zugleich ein persönliches Labsal für den Künstler, ein Lichtpunkt in seinem ‚Kapellmeister'-Dasein. Sein ganz richtiges Gefühl hatte sich bereits vor dem ersten Eintritte in seine Dresdener Stellung dagegen gesträubt, sich um des täglichen Brotes willen an ein Amt zu binden, dem eigenen Schaffen sich zu entziehen und seine Zeit der Einstudierung von Werken zu opfern, deren künstlerische Nichtigkeit niemand mehr durchschaute, als er. Noch zu Beginn des Jahres 1846 mußte er dem böhmischen Komponisten August Heller dessen Oper ‚Zamora' zurücksenden;[1] er hatte sie zu seinem Bedauern in keiner Weise zur Aufführung befürworten können. Um den Autor nicht zu kränken, wandte er sich (20. Jan.) an den, ihm durch Kittl bekannt gewordenen Prager Musikschriftsteller Ambros, mit der Bitte um eine kollegialische Vermittelung:

[1] Leider kam es nicht zu einer buchstäblichen Zurücksendung; es sollte sie nach den Anweisungen des Komponisten Jemand aus Dresden abholen, dieser ‚Jemand' blieb aus, und die Sache geriet in Vergessenheit. Daher spukt die Hellersche Oper noch bis in Wagners Züricher Periode hinein; vgl. die Briefe an W. Fischer vom 9. Nov. 1850 und den ihm folgenden, undatierten vom 26. April 1851 (Briefe an Uhlig, Fischer, Heine S. 283—84, 285, wo die Angelegenheit ohne Namensnennung berührt wird).

er möge Heller gegenüber einen Vorwand gebrauchen, ‚vielleicht den gewöhnlichsten, den ich so zahllos oft erfahren habe, daß bereits auf eine lange Zeit hin das Repertoire besetzt sei und man sich nicht neuen Verbindlichkeiten unterziehen könne'. Am 25. Januar hatte die letzte Vorstellung des ‚Tannhäuser' stattgefunden, seitdem war das Repertoire nach allen Richtungen hin durch das Fehlen der Hauptsängerinnen gelähmt. Johanna Wagner war Mitte Februar von der Verwaltung des Hoftheaters auf sechs Monate nach Paris geschickt worden, um sich dort durch weitere Gesangsstudien bei Emanuel Garcia vollends auszubilden und hatte, in Begleitung ihres Vaters, Albert Wagner, Dresden verlassen, — während der halbjährigen Dauer ihrer Abwesenheit war eine erneute Aufführung des ‚Tannhäuser' unmöglich. Die Schröder-Devrient war zuletzt noch als ‚Armida' (5. März 1846, Geburtstag des Königs) und ‚Alceste' aufgetreten (letztere unter Reißigers Leitung), um am 31. März als ‚Fidelio' nach Ablauf ihres letzten zweijährigen Kontraktes aufs Neue von Dresden Abschied zu nehmen. Auch Tichatschek war beurlaubt; vergeblich war alles Ankämpfen Wagners gegen die fortgesetzte mißbräuchliche Bewilligung solcher Urlaubsreisen inmitten der Spielzeit des Theaters (S. 42). Die Vorstellungen des Hoftheaters schleppten sich mühsam dahin und brachten Donizetti in jederlei Gestalt, von ‚Lucrezia Borgia' bis zum ‚Liebestrank', von der ‚Lucia' bis zur ‚Regimentstochter'. Über solche öde Perioden, die gleichwohl die unausgesetzte Tätigkeit der Kapelle beanspruchten, sagt Wagner in späterem Rückblick: ‚Ich glaube, daß der Mißbrauch, der an einem Operntheater mit künstlerischen Kräften getrieben wird, mit gar nichts Ähnlichem verglichen werden kann, und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen meines Lebens gehören die Erfahrungen, die ich hiervon an mir selbst und an den Musikern des Orchesters unter solchen Umständen machte. Man erwäge, daß das Personal eines vorzüglichen Orchesters zu einem nicht geringen Teile aus den einzig wirklich musikalisch Gebildeten eines Operntheaters besteht; man bedenke, was dies wiederum bei deutschen Musikern heißt, denen die Blüte aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unserer deutschen großen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und daß nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerksverrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch inhaltslosesten Opern verwendet werden. Ich für mein Teil gestehe, daß ich in solcher gezwungenen Wirksamkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante spotten lernte'.

Dazu kam die ausnehmend schwierige Lage, in die er trotz des so viel verheißenden Anfanges seiner Dresdener Laufbahn durch die Herausgabe seiner Werke auf eigene Kosten geraten war. Unzweifelhaft war er, nach dem ersten großen Erfolge des ‚Rienzi', berechtigt gewesen, auf eine baldige allseitige Vorführung dieser Oper und der ihr folgenden Arbeiten an allen

hervorragenden deutschen Bühnen zu hoffen. Danach hatte er, wie die ihm förderlich gewogenen Freunde, seine Voranschläge gemacht, als er den Selbstverlag seiner Werke unternahm; das Fehlschlagen seiner Hoffnungen bereitete ihm nun aus seinem Unternehmen eine stete Quelle von Sorgen und Verdruß. Wiederholt hat er es außerdem späterhin als ‚sein größtes Unglück' beklagt, gerade an seinen damaligen Verleger, den Hofmusikalienhändler Meser, geraten zu sein, dessen ‚grenzenlose Unfähigkeit sein Geschäft zu betreiben'[1] er um diese Zeit bereits zur Genüge kennen gelernt hatte. ‚Mit diesem armen ängstlichen Menschen habe ich keine üblen Leiden ausgestanden', schreibt er fünf Jahre später von Zürich aus an den alten Fischer, ‚— oh, daß es mir je eingefallen ist, durch meine Kompositionen etwas einzunehmen! Das machte allerdings das Kraut fett!'[2] Und wiederum: ‚Dieser Mensch hat mich die letzten Jahre in Dresden bis auf das Blut gequält: ich kann sagen, daß ein großer Teil aller Martern, die ich je empfunden, ›Meser‹ heißt.'[3] Nun hatte gerade damals, eben um die Zeit der Vorbereitungen der neunten Symphonie, die unerwartete Zurückziehung gewisser Kapitalien in dem gemeinsamen Geschäftsstande eine besonders akute Krisis herbeigeführt; ihre peinigende Einwirkung konnte nicht verfehlen, sich auf seine persönliche pekuniäre Lage beunruhigend mit zu erstrecken. Seiner nicht leicht zu verheimlichenden Bemühungen um ihre Abhilfe bemächtigte sich das ausgebildete Klatschbedürfnis seiner Mitbürger alsbald in dem Maße, daß zeitweilig weniger die künstlerischen Leistungen des Kgl. Hofkapellmeisters, als seine derzeitige Verschuldung — mit allerlei hämischen Zusätzen und Entstellungen des wahren Sachverhaltes! — das herrschende Stadtgespräch bildeten. Schadenfroh rieben seine Gegner sich die Hände. Durch seinen Arzt und Hausfreund Pusinelli dazu veranlaßt, verschmähte er es nicht, jenen Gerüchten mit einer entwaffnenden Zuschrift entgegenzutreten, welche dieser alsbald der ‚detestablen Rubrik' des Dresdener Anzeigers übergab, kurz bevor Wagner selbst ihre Spalten in seinen drei Notizen über die Symphonie für höhere Zwecke in Anspruch nahm. ‚Lieber Freund', lauten die an Pusinelli gerichteten Zeilen, ‚Du forderst mich auf, gegen das Stadtgerede, das sich jetzt mit so unerhörter Geschäftigkeit meiner annimmt, etwas zu tun. Jean Paul traf einmal mit Goethe zusammen, und beide unterhielten sich von den unverschämten und schadensüchtigen Gerüchten, die sich zu verschiedenen Zeiten über sie verbreitet hätten; Jean Paul äußerte, er

[1] Briefe an Uhlig, S. 102. — [2] An W. Fischer, Briefe an die Dresdener Freunde S. 286. — [3] An Uhlig, ebenda S. 102. Man wird es uns nicht verdenken, daß die bei Herausgabe des Briefwechsels aus persönlichem Zartgefühl der Herausgeber bloß angedeuteten oder, wie im gegenwärtigen Falle, unkenntlich gemachten Eigennamen, unter dem ganz verschiedenen Gesichtspunkte einer treuen geschichtlichen Darstellung der Tatsachen voll ausgedruckt werden.

werde nichts gegen derlei Redereien tun, oder mindestens erst abwarten, bis man behaupte, er habe silberne Löffel gestohlen; Goethe sagte, er würde auch dann noch nichts tun. Wenn ich nun einem Manne wie Goethe leider in nichts gleichen kann, so laß mich es ihm doch darin gleichtun, daß ich einem ekelhaften Stadtgerede, das, je alberner und höher es sich steigert, in seiner Haltlosigkeit desto eher auch wieder zurücksinken muß, nur die gründlichste Verachtung entgegensetze. Nach dem, was Du mir gestern mitteilteſt, scheint in Wahrheit nun kein Äußerstes mehr zu erfinden übrig, und nehmen wir an, daß, wenn sich nun die Leute nicht noch weis machen wollen, ich habe mich erschossen oder ins Wasser gestürzt, dieser Stadtklatsch jetzt bald sein Ende erreicht haben müsse. Schon jetzt bin ich durch die Erfahrung der unermüdlichen Teilnahme gerührt, die meiner geringen Person gezollt wird, zumal wenn es sich um die Erfindung, Übertreibung und Verbreitung von Gerüchten handelt, die mir unter Umständen wohl zum Schaden gereichen dürften. Glaubst Du, daß es mir unnachteilig sein könnte, wenn diese Gesinnung meinen Freunden bekannt würde, so kannst Du nach Deinem Belieben diese Zeilen im ›Anzeiger‹ abdrucken lassen. Dein R. W. Dresden, 16. März 1846'. Pusinelli fügt dieser brieflichen Erklärung seinerseits noch das Nachwort hinzu: ‚Der Empfänger obiger Zeilen glaubt ebensowohl im Interesse der Wahrheit und guten Sache, als seines schwer gekränkten Freundes zu handeln und sich den Dank aller Derer, die diesem wohlwollen, zu erwerben, wenn er, von der ihm gegebenen Befugnis Gebrauch machend, die obenstehende Mitteilung der Öffentlichkeit übergibt. A. P.'[1] Für diesmal ward dem ringenden Künstler, nicht ohne demütigende Bewerbung um eine solche Vergünstigung, und immerhin unter namhafter Verzinsung, die Aushilfe durch einen Vorschuß von seiten des Theaters zuteil. Für diese Summe, die ihm zunächst für die Herstellungskosten der ‚Tannhäuser'-Partitur aushelfen mußte, war, nach seinen eigenen Worten, ‚streng genommen der König, niemand sonst, sein Gläubiger'. Welchen häßlichen Mißbrauch Herr v. Lüttichau später durch seine Auslegung dieses Verhältnisses trieb, wird uns in der Folge leider nicht entgehen. Auf lange Zeit hinaus spielte dieser verhängnisvolle ‚Vorschuß' in Wagners Beziehungen zur Dresdener Hoftheaterintendanz eine wunderliche Rolle! Die Exemplare der Partitur blieben sein ausschließliches Privateigentum, wie sie es von Hause aus gewesen waren, doch übergab er eine größere Anzahl davon (‚allermindestens sechzig') seinem Geschäftsfreunde, um sie gegen den festgesetzten Preis von 10 Talern in den Musikhandel zu bringen; ja, da soeben ‚Not im Geschäfte war', gestand er ihm zu, etwaige Einnahmen aus diesem Verkauf ‚für das Ganze zu verwenden'.[2]

[1] Vgl. ‚Dresdener Anzeiger' 1846, Nr. 77 vom 18. März, S. 12. (Neu abgedruckt bei Dinger, S. 82.) — [2] Siehe die eingehende Darlegung dieses Verhältnisses in den Briefen

Mit diesen Bemühungen und Konzessionen war vorläufig so viel erreicht, daß er sein Interesse mit minderer Störung auf seine große Aufgabe, die Aufführung der Beethovenschen Symphonie, richten konnte; doch nahmen die Verdrießlichkeiten und Verlegenheiten kein Ende, und er mußte es nach wie vor für seine Pflicht halten, zur Wahrung seiner Interessen dem üblen Stillstand in der Verbreitung seiner Werke zu wehren. Hätte dies nur mehr in seinen persönlichen Kräften gestanden!

Nächst Berlin war es Wien, auf welches er sein Augenmerk richtete, von wo ihm seinerzeit die besondere Einladung zur Komposition einer Oper eigens für die Mittel des Kärtnertortheaters, durch die bekannte Mechettische Verlagshandlung übermittelt worden war. Da diese Angelegenheit der Natur der Sache nach von ihm selbst mehr abwartend, als aus eigener Initiative betrieben werden konnte,[1] war sie am Ende — mit unter dem Einfluß jener heftigen Kontroverse der ‚Wiener Musikzeitung' über die musikalische Bedeutung des ‚Rienzi' (S. 50) — ergebnislos im Sande verlaufen. Unter diesen Umständen lag es nahe, wenigstens einer Wiener Aufführung des ‚Rienzi' zu ermöglichen. Wirklich hatte ihn der dortige Theaterdirektor Pokorny im Vorjahr eigens in Dresden aufgesucht, um wegen einer solchen Aufführung im Frühjahr 1846 unter Wagners persönlicher Leitung mit ihm zu unterhandeln. Auch erfahren wir von ‚einem Herrn Löffler, Pensionär des Königs von Preußen, in Wien lebend', der von dort an den Meister geschrieben und ihn versichert habe, er interessiere sich, zumal seinen Wiener Gegnern gegenüber, für ihn und seine Arbeiten; auf der andern Seite aber von Antagonismen des Wiener Kapellmeisters Nicolai. Von diesem war eine in Dresden eingereichte Oper hier nicht zur Aufführung gelangt, und er schien deshalb nicht übel geneigt, dem vermeintlichen Urheber dieser Ablehnung Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Dies im großen und ganzen die Faktoren, aus deren Zusammenwirken die Wiener Schicksale des letzten Tribunen resultierten! Als nun Tichatschek für den Monat Mai zu einem längeren Gastspiel an die Wiener Hofoper engagiert und damit die Gelegenheit zu einer guten Aufführung der Oper geboten war, wandte sich Wagner brieflich an Liszt, von dessen lebhaftem Interesse er wiederholte Beweise erhalten, indem er ihm gleichzeitig durch seiner Verleger die Partituren seines ‚Rienzi' und ‚Tannhäuser' übersandte. Es geschah dies in einem Briefe vom 22. März 1846,[2] als Liszt soeben in Wien weilte; ohne weiteren Erfolg. Nicht anders erging es mit einer für Leipzig geplanten Inszenierung des ‚fliegenden Hol-

---

an Uhlig, S. 98. — [1] Vgl. seine noch weiter gehende briefliche Äußerung gegen Löbmann vom 9. Dez. 1843; ‚ich soll nun für Wien eine Oper schreiben und habe es abgeschlagen: ich hasse diese Stadt Donizettis'. — [2] Dem dritten Briefe Wagners an Liszt im ‚Briefwechsel' I, S. 3—4.

länders'. Der dortige Direktor Dr. Schmidt verlangte die Zusendung der Partitur behufs Aufführung und veranlaßte ihn dadurch zu einer sorgfältigen Neubearbeitung der Instrumentation an der Hand seiner am ‚Tannhäuser' gewonnenen Erfahrungen. Diese neubearbeitete Partitur sandte er unverzüglich nach Leipzig ab, wo sie — sechs Jahre müßig ruhen blieb, bis er sie sich im April 1852 für eine Züricher Aufführung in die Schweiz nachsenden ließ.[1] Es knüpft sich an diese Bearbeitung der weitere interessante Umstand, daß er die für Leipzig redigierte Partitur, bevor er sie dorthin abschickte, auf die Dresdener Notistenexpedition gab, um auch die Dresdener Orchesterstimmen danach einrichten zu lassen: — eine nicht minder vergebliche Vorsorge für die Zukunft! Denn, wiewohl er jetzt in Anton Mitterwurzer den ihm erwünschtesten Darsteller seines Holländers zur Seite hatte, war es ihm durch die Lauheit der Direktion nicht einmal in Dresden selbst möglich, sein Werk zu rehabilitieren!!

Wie sehr ihn dieser Zustand der Stagnation an seiner eigenen Bühne verdroß, der ihn in die fortdauernde Unmöglichkeit versetzte, seinem fallen gelassenen älteren Werke gerecht zu werden, wird uns durch Kietz' Erinnerungen an manches damals geführte Tischgespräch bestätigt. ‚Es war zu dieser Zeit', berichtet Kietz im Anschluß daran,[2] ‚daß ich bei Wagner mit einem Schriftsteller aus Leipzig zusammentraf — der Name ist mir entfallen — von dem soeben ein Stück in Leipzig aufgeführt und ausgepfiffen worden war. Er erzählte umständlich davon, welch ein abscheuliches Gefühl es gewesen sei, im Theater mitten unter dem stampfenden und pfeifenden Publikum sitzen und ruhig aushalten zu müssen. (Es war soeben von dem geringen Erfolge des ‚fliegenden Holländers' die Rede gewesen). Wagner meinte: das helfe nichts; man müsse auch das über sich ergehen lassen; es dürfe im Weiterschaffen nicht entmutigen'. In der Tat war und blieb ihm das ‚Weiterschaffen' in aller Bedrängnis der einzige Halt. Am wenigsten konnte er einen solchen etwa in der fortgesetzten Ausübung seines Berufes finden. Die Bedenken, mit denen er vor drei Jahren in seine Dresdener Stellung getreten war, hatten sich in ihrer Berechtigung bestätigt. Statt des frischen, großen Zuges der Reform und Reorganisation, den er so gern in alle Adern und Pulse des ihm anvertrauten Institutes der Kapelle und der gesamten Oper hineingeleitet hätte, behauptete sich der hergebrachte Schlendrian an allen Ecken und Enden; die gleiche Lauheit und Zurückhaltung, welche den ‚fliegenden Holländer' kaltblütig der Vergessenheit überantwortete, trat insbesondere auch jedem dezidierten Schritte Wagners zur Abstellung wesentlicher Übelstände entgegen.

[1] An Uhlig, S. 181—82. — [2] Kietz' mannigfache Erinnerungen an seinen Verkehr mit dem Meister wurden nachmals von seiner Tochter, Frau Prof. E. Geisberg, handschriftlich aufgezeichnet und dem Verf. mit besonderer Güte zur Verfügung gestellt.

Mit Trauer mußte er ersehen, daß der Nutzen, von dem er in seiner Stellung bisher hatte werden können, sich nur erst auf einzelne wenige Leistungen zu erstrecken vermochte. In dem festen Bewußtsein der Notwendigkeit tiefer eingreifender Organisationsmaßnahmen hatte er sich deshalb an die Arbeit gemacht, alle in den drei Jahren seiner Amtsführung gewonnenen Erfahrungen und Einsichten in einem ausführlichen Memoriale zu einer klaren und beweiskräftigen Darlegung zusammenzufassen. Er hatte die drei Wintermonate (Dezember 1845 bis Februar 1846) dazu verwendet, mit größter Umsicht alles ihm notwendig Erscheinende der strengsten und genauesten Prüfung zu unterziehen, jeden einzelnen Punkt sorgfältig zu erwägen, und war so, indem er einzelne Artikel zwei-, drei- und viermal umarbeitete und neu verfaßte, schließlich zur Beendigung einer Arbeit gelangt, mit deren Ausfall er selbst zufrieden war und die er mit dem Schlußdatum des 1. März unter der Aufschrift: ‚Die Königliche Kapelle betreffend' als Promemoria der Generaldirektion überreichte. ‚Welches auch das Schicksal dieser Arbeit sein möge', heißt es in dem begleitenden Schreiben, ‚jedenfalls hege ich die gerechte Hoffnung, daß sie, trotz ihrer Ausdehnung, einer genauen Beachtung für würdig befunden werde. Sollte es mir gelingen, auf diese Weise das günstige Urteil Ew. Excellenz zu erwerben, daß ich nicht unfähig sei, bei der Organisation künstlerischer Institute um Rat befragt zu werden, so würde ich mich wahrhaft glücklich schätzen, in Zukunft Veranlassung zu anderen Arbeiten erhalten zu dürfen, welche für das Gedeihen der zweiten, Ew. Excellenz untergebenen Anstalt, soweit dies die Oper betrifft, in ähnlichem Maße ratschlägliche Sorge trügen. Indem ich die bei weitem größere Schwierigkeit eingestehe, die der Organisation eines Opernpersonales entgegensteht, würde ich mir im voraus doch eine Andeutung erlauben: nämlich, daß ich bei einer solchen Arbeit mein größtes Augenmerk darauf richten würde, die mit der Zeit nötig gewordenen Ausgaben für die Gehalte des Sängerpersonals nach äußerster Möglichkeit zu ermäßigen, indem jeder Einsichtsvolle in diesem unverhältnismäßigen Aufwande wohl den zukünftigen Ruin sämtlicher Theater zu erkennen gezwungen ist, der schon jetzt alle Berücksichtigungen der Billigkeit gegen andere, nicht minder wichtige Körperschaften des ganzen vereinigten Kunstinstitutes außerordentlich erschwert, indem er die nötigen Mittel dazu allein zu verschlingen droht'.[1] Die Eingabe betraf Übelstände von drängender Natur. Nur das Phlegma Reißigers hatte solange ruhig zusehen können, wie sich die hervorragende Gesamtheit gediegener künstlerischer Kräfte der Kgl. Kapelle infolge mangelhafter Arbeitsteilung Jahr

[1] In der Tat war es (nach R. Prölß) nicht so sehr die Anmaßung der Künstler, als der Ehrgeiz der Theaterdirektoren, welcher damals die Gehalte so sehr in die Höhe schraubte. Die Schauspielerin Frl. Bayer konnte Lüttichau einen Berliner

um Jahr ausschließlich in den Dienstleistungen des Theaters bei minderwertigen Opernaufführungen verzehrte, ohne je zur Lösung würdiger Aufgaben zu gelangen. Sinnlos willkürliche, altverjährte Traditionen in der Verwendung dieser Kräfte und der aus den Königlichen Fonds für sie ausgesetzten Mittel, sollten einer zweckdienlichen Organisation Raum geben, als deren Krone und Abschluß namentlich auch die Veranstaltung regelmäßiger, allwinterlicher Vorführung der großen deutschen Instrumentalmusik in einem eigenen Konzertlokale in das Auge gefaßt war. Schon in dem auf die Vorführungsbedingungen der neunten Symphonie bezüglichen Gesuch an die Generaldirektion wird der Punkt berührt, ob ‚ein solches Orchester für alle Zukunft nicht noch zu anderen Aufführungen als nur den sog. Palmsonntagskonzerten zu benutzen sei'? ‚Wenn ich', fährt Wagner fort, ‚mit aller Bescheidenheit wieder sagen dürfte, was mich ein Blick in die Zukunft ersehen läßt, so würde ich die Hoffnung aussprechen, daß die Kapelle öfters Gelegenheit erhalten dürfte, sich in derartigen Aufführungen um den Beifall Sr. Majestät zu bewerben.' Da der ideelle und praktische Gewinn aus der Annahme seiner Vorschläge vom sachlich-künstlerischen Gesichtspunkte aus unmöglich zu bestreiten war, durfte der Urheber des sorgfältig ausgearbeiteten Reorganisations-Entwurfes wohl mit Recht darauf bauen, das Ergebnis seiner Erfahrungen und reiflichen Überlegungen ohne wesentliche Einschränkungen akzeptiert zu sehen. Waren doch soeben noch seine, auf das Palmsonntagskonzert bezüglichen Vorschläge einer sofortigen Genehmigung gewürdigt worden und hatten sich unter aller Augen auf das Glänzendste bewährt. Ein dreifacher Vorteil hätte daraus erblühen können. Die Konstituierung eines, unter königlichem Schutze stehenden, von der Spekulation auf den Geschmack des Publikums unabhängigen, hervorragenden Konzertinstitutes mußte für Dresden von der größten nachhaltigsten Bedeutung werden; den Musikern der Kapelle wäre dadurch ein erweitertes Feld zu würdiger lohnender Tätigkeit erschlossen; ihm selbst aber durch das Gelingen eines neuen folgerechten Schrittes neue Lust zur Ausübung seines, ihm anderweitig bereits mannigfach verleideten Berufes eingeflößt worden. Seiner persönlichen künstlerischen Autorität wäre durch das Gelingen zugleich eine neue mächtige Stütze geboten und seiner organisatorischen Fähigkeit in den Augen des Monarchen ein, ihm selbst erwünschtes Zeugnis ausgestellt, aus dessen rein tatsächlicher Beschaffenheit ihm ein desto tiefer gehendes Vertrauen für fernere organisatorische Maßnahmen erwachsen mußte. So ermutigend dies für ihn gewesen wäre,

---

Brief zeigen, in welchem ihr geschrieben wurde, sie solle fordern, was sie nur wolle, sie dürfe auf Annahme rechnen, und Tichatschek behauptet in einem Briefe an Lüttichau v. J. 1849, daß ihm von Berlin aus nach achtjähriger Dienstzeit außer seinem inzwischen zu beziehenden Gehalte die Auszahlung einer Summe von 36000 Tlr. zugesichert werde. (R. Prölß, Gesch. des Dresd. Hoftheaters, S. 510.)

so scheint es doch, daß die höhere Weisheit des Herrn von Lüttichau einen solchen Erfolg eher zu vermeiden als herbeizuführen geneigt war. Er war allenfalls für geringere, den einzelnen Fall betreffende Vorschläge empfänglich; darüber hinauszugehen, tiefeingreifende produktive Organisationsprojekte seines Kapellmeisters dem Könige zur Bestätigung zu unterbreiten, daran hinderte ihn eine, in seiner eigenen Unsicherheit und mangelnden Sachkenntnis begründete Empfindung von Eifersucht. Es gehört schon ein nicht geringer Grad von Servilität des Geschichtschreibers dazu, um, wie R. Prölß es tut, die Konflikte Wagners mit seinem Dresdener Vorgesetzten auf den bloßen Gegensatz zwischen ‚einem dämonischen, mit seiner Genialität zusammenhangenden Zug in Wagners Natur' und einer ‚wohlmeinenden, nüchtern praktischen' Anschauung auf seiten seines Chefs zurückzuführen.[1] Es ist vielmehr die Not des Reformators, daß er, auf welchem Gebiete es auch sei, die Dinge und Verhältnisse mit anderen Augen gewahrt, als ihre derzeitigen verantwortlichen Beherrscher und Gewalthaber, unter deren Händen sie verkommen und ihrer wahren Bestimmung entfremdet sind; daß ihm demnach Ziele und Zwecke vorschweben, zu sehr außer dem gewohnten Gesichtskreise liegend, um von jener Seite her gerecht gewürdigt zu werden. Mangel an Sachkenntnis und tieferer Bildung tut dann noch das Seine zur Verschärfung des Mißverhältnisses; die bequeme Gewohnheit, sich den bestehenden Übeln gegenüber in Reißigerscher Manier von Fall zu Fall mit Palliativmaßregeln zu behelfen, läßt den Anspruch auf eine gründliche Heilung der Schäden und positive Herbeiführung des zu ermöglichenden Guten wohl gar noch als hochmutsvolle Anmaßung und Eigendünkel erscheinen. Hätte Herr von Lüttichau es zustande gebracht, mit seinen ‚wohlmeinenden praktischen Ratschlägen' etwa die Dresdener Aufführung der neunten Symphonie zu verhindern, so wäre die Kunstgeschichte um eine weithinwirkende Tatsache ärmer, wie sie es durch die Unterdrückung der weitgreifenden, großangelegten Wagnerschen Entwurfes faktisch geworden ist.

Die Eingabe ‚die Kgl. Kapelle betreffend' war in den ersten Tagen des Monates März überreicht; bis zum Sommer zog sich die Entscheidung darüber hin; dann wurde sie bis zum Herbst vertagt. Von einer Ablehnung war noch nicht die Rede. Noch handelte es sich um eine prüfende Erwägung derselben im einzelnen und im ganzen inmitten der laufenden Theater-

---

[1] Noch komischer freilich nimmt es sich aus, wenn Gutzkow der biederen, ‚wohlmeinenden, nüchtern praktischen' Exzellenz selbst einen ‚unheimlichen', ‚dämonischen Charakterzug' vindiziert. ‚Das Dämonische in meinem Vorgesetzten', sagt er, ‚ging bis zur Ähnlichkeit mit Don Philipp oder Alba (!!). Zuweilen war er gutherzig, dann plötzlich konnte er's bis ins Hämische treiben' u. s. w. (Rückblicke, S. 307. Vgl. ebendaselbst ‚das Zusammenziehen der schwarzen Augenbrauen' dieses ‚Unheimlichen' auf den Theaterkonferenzen!)

geschäfte, um ihre Begutachtung durch die Mitglieder der Generaldirektion, obenan den stets langsam vorrückenden Reißiger ꝛc. Da jedoch dasselbe Halbjahr auch noch an mancherlei anderen Mißgriffen nicht arm war, entringt sich dem leidenden Innern des Künstlers mancher Seufzer, der, auf dem Wege vertraulicher brieflicher Mitteilung laut geworden, noch heute in uns nachhallt. ‚Der Kampf mit der machtvollen Dummheit und dem gebietenden Unverstand ist es ja eben, was uns das Leben so schwer macht', heißt es bei solcher Gelegenheit. ‚Wen soll man bedauern, diese Junker, die als Böcke zu Gärtnern bestellt sind und sich bei jedem Schritte der Lächerlichkeit bloßstellen, — oder die Künstler, die unter ihren Abgeschmacktheiten leiden?' Beide Äußerungen sind einem Briefe an Spohr entnommen, dem gegenüber die Dresdener Direktion sich die unentschuldbare Ungezogenheit erlaubt hatte, eine bereits seit einem Jahr angenommene und immer wieder hinausgeschobene Oper endlich in schroff verletzender Weise ohne jede befriedigende Erklärung einfach zurückzusenden.[1] ‚Ich habe einen der widerlichsten Winter meines Lebens im Rücken', klagt er bald darauf in gleichen Sinne gegen den Berliner Freund Gaillard. ‚Neid, Bosheit, Albernheit und tödtliche Langsamkeit in der Verbreitung meiner Wirksamkeit nach außen waren die Feinde, mit denen ich täglich jenen abscheulichen Kampf zu bestehen hatte, in dem der Angegriffene sich nur mit größter, rücksichtsvollster Mäßigung zu verteidigen bedacht sein muß, während er so deutlich fühlt, daß er die Kraft besitzt, ganz unverdeckt und mit lauter Stimme zu siegen . . . Tyrannische Knechtschaft ertragen zu müssen, ist ein Unglück: aber was ist schmachvoller, als der Einfältigkeit und dem Unverstande achselzuckend aus dem Wege gehen zu müssen, vielleicht hinterm Rücken nur die Zunge herauszustecken?' —

---

[1] Es war dies die bereits erwähnte Oper Spohrs ‚die Kreuzfahrer' (S. 90), über deren Dresdener Schicksale wir in Spohrs ‚Selbstbiographie' das Nähere erfahren. Herr von Lüttichau hatte die Partitur der Oper, die in Braunschweig, Berlin und Kassel mit nachhaltigem Erfolg zur Aufführung gelangt war, von Spohr erbeten; trotzdem wurde die Aufführung vierzehn Monate hindurch verzögert und schließlich die Partitur in ziemlich abgenutztem Zustande, ohne Honorar und ohne das, von Spohr mit vielen handschriftlichen Bemerkungen eingerichtete, Textbuch zurückgesandt. In dem Begleitschreiben Lüttichaus wurde als Grund zu diesem Schritte angeführt: das Werk habe den Reiz der Neuheit verloren und der Inhalt könnte vom religiösen Standpunkt aus Anstoß erregen. Spohr machte in einem scharf gehaltenen, von berechtigtem Künstlerstolz diktierten Erwiderungsschreiben darauf aufmerksam, daß nicht durch seine Schuld die Angelegenheit so lange verschleppt worden sei, und daß der Text weder in Kassel, noch in Berlin, noch als Drama zuvor in ganz Deutschland, irgend welchen Anstoß erregt habe. ‚Es bleibt mir daher die mir widerfahrene Kränkung völlig unerklärlich und ich muß mich mit dem Gedanken trösten, daß es die einzige der Art in meinem langen Künstlerleben war, und mich freuen, nicht unter einer Intendanz zu stehen, die das Ehrgefühl der Künstler so wenig zu schonen versteht' (Louis Spohrs Selbstbiographie, II, S. 303—305).

So kam der Sommer des Jahres 1846 heran. Kaum wußte er sich selbst zu sagen, ob seine angegriffene Gesundheit der Grund seiner üblen, freudlosen Laune, oder ob diese die Ursache seines Übelbefindens war: Eines steigerte das Andere. Wiederholt hatte er um diese Zeit kurze geschäftliche Reisen nach Leipzig zu machen, bei denen er dann auch die gute alte Mutter wiedersah. Von einem dieser kurzen Leipziger Aufenthalte berichtet Laube in später Rückerinnerung, er habe im Hause von Wagners Schwester (Ottilie?) einer Vorlesung des ‚Lohengrin' durch den Dichter beigewohnt: ‚wir waren Alle betroffen von der Wahl des Gegenstandes, der eine musikalische Atmosphäre mit sich brachte'. Von einer anderen Leipziger Fahrt hat uns sein junger Freund Kietz einen rührenden Zug bewahrt. Eines Tages sei er nach Gewohnheit um die bestimmte Zeit als Tischgast zu Wagner gegangen, habe aber nur Minna angetroffen, die ihm erzählt, wie ihr Mann plötzlich nach Leipzig habe reisen müssen. ‚Er wäre bei solchen Gelegenheiten so eigen; der Abschied fiele ihm stets so schwer. Auch heute habe er sich gar nicht trennen können, und noch von der Straße herauf gewinkt; — dann sei er plötzlich umgekehrt, die Treppen heraufgestürmt, habe nochmals aufs zärtlichste Abschied genommen und sei dann endlich, unter fortwährendem Grüßen, um die Ecke des Zwingers verschwunden'. War es Etwas wie die täuschende Vorahnung eines schnellen Todes, was ihn bei solchen Anlässen übermannte? die beängstigende Empfindung, es könne leicht ein Abschied für immer sein? Kein Zweifel dann, daß diese Ahnung das Ergebnis eines tiefen Todesverlangens und schmerzlichen Lebensüberdrusses war, der unter den niederdrückenden Verhältnissen seines Dresdener Daseins sich seiner bemeisterte. ‚Wo die Erfüllung des Verlangens unnatürlich erschwert, d. h. die Tätigkeit gehindert wird, da ist der Tod', lesen wir in einer jener undatierten Aufzeichnungen des Nachlaßbandes. Sie spiegelt uns getreu sein Inneres während seiner drei letzten Dresdner Jahre wieder, die durch zunehmendes Mißverhalten seitens der Intendanz, Verkennung seiner produktiven Natur und des großen Gewinnes, den Orchester und Oper aus seinem Anstellungsverhältnis hätten ziehen können, Zurückhaltung gegen seine Reformvorschläge und Mangel an gutem Willen für eine Erleichterung der äußeren Bedingungen seiner Wirksamkeit tatsächlich nur zu einem unverantwortlichen Mißbrauch seiner Kräfte und seiner Persönlichkeit sich gestalteten.

Für den Sommer glückte es ihm sich einen dreimonatlichen Urlaub zu erwirken, um in ländlicher Stille, drei Stunden von Dresden, in der reizendsten Gegend der sächsischen Schweiz ‚als Mensch und Künstler wieder aufzuatmen'. Um die Mitte des Monats Mai bezog er zu solchem Zwecke das Dorf Groß-Graupe (zwischen Pillnitz und Pirna), um hier in völligem Vergessen die Stadt, Theater, Oper und Generaldirektion weit hinter sich zu lassen. ‚Gott sei Lob, ich bin auf dem Lande', ruft er von hier aus einem

teilnehmenden Freunde zu.[1] ‚Eine große Wohltat hat mir mein König durch die Gewährung eines längeren Urlaubes erzeigt. Ich wohne in einem gänzlich unentweihten Dorfe, — ich bin der erste Städter, der sich hier eingemietet hat. Nun hoffe ich alle Erlabung meines Gemütes und meiner Gesundheit von meinem Bauernleben. Ich laufe, liege im Walde, lese, esse und trinke und suche das Musikmachen ganz zu vergessen!‘ — Leider enthält derselbe Brief auch noch die bittere Andeutung: ‚Wissen Sie, was Geldsorgen sind? Sie Glücklicher, wenn nicht!‘ Auch hier in der ländlichen Zurückgezogenheit war es ihm nicht vergönnt, dieser Sorgen sich ganz zu entschlagen. Unter den mannigfachen Besuchen näherer und entfernterer Bekannten, die ihn besonders des Sonntags bald mehr erfreuten, bald belästigten, fand sich gelegentlich auch der junge Kietz bei ihm ein; seine Erinnerungen an diesen Besuch sind die einzigen, die uns einige anschauliche Züge von diesem Landaufenthalte des Meisters bewahrt haben. Das Wohnhaus Wagners, in dem er den oberen Stock inne hatte, lag nicht in dem Dorfe selbst, sondern zwischen diesem und dem zunächstbelegenen Pirna in bezaubernd schöner Naturumgebung. ‚Der erste Besuch in Wagners Sommerfrische‘, erzählt Kietz, ‚ist mir besonders dadurch erinnerlich, daß ich, im Begriff zu fragen, wo eigentlich der Herr Kapellmeister wohne, in den Flur eines Hauses tretend, sogleich durch Töne aus dem Tannhäuser elektrisiert wurde, die vom oberen Treppenflur zu mir herabschallten. Eine Sandsteintreppe führte in diesen oberen Vorraum, in welchem, als einzigem größerem Raume, ein Flügel aufgestellt war: an ihm saß Wagners Schwägerin, die Mutter Johannas, und spielte darauf den Pilgerchor. Wagner selbst war gerade auf seinem sonntäglichen Morgenspaziergang begriffen, nach den lieblichen Höhen von Pillnitz. Ich ging ihm entgegen und erblickte ihn bald von Weitem, das Gesicht von einem riesig großen, breitrandigen weißen Strohhut beschattet, der ihm sehr gut stand. Ich traf ihn in der Gesellschaft eines Herrn aus Königsberg, den er zu meiner größten Verwunderung stets: ‚lieber Bruder in Christo‘ anredete; er mußte ihm und seiner Frau über Tische viel von bekannten Königsberger Familien erzählen. Dieser Herr trat nach dem Essen wieder den Rückweg nach Dresden an. Nach Tische gingen die Damen in den Garten hinunter, weil in der Laube Kaffee getrunken werden sollte. Wagner saß noch auf dem Sopha, Peps ungeduldig kläffend und heulend neben ihm; plötzlich sagte Wagner mit seiner unnachahmlichen Ironie ganz ernsthaft zu ihm: ‚Was bellst du den großen Richard Wagner an?‘ Mehr als dreißig Jahre später betrat ich das Haus aufs Neue; ich lief schnell die Treppe hinauf und sofort sah ich Alles so, wie es mir in Erinnerung war.

[1] Brief an Gaillard vom 21. Mai 1846, dem wir bereits zuvor (S. 153) einen Passus entnahmen; Original im Besitze des Herrn Alfred Bovet in Valentigney.

In dem Stübchen sah ich genau den Platz, wo Tisch und Sopha standen, und mir kam der herrliche Mittag, den ich dort verlebte, mit Allen, die dabei waren, wieder lebendig vor die Seele. Selbst das Plätzchen hinter der Scheune mit seinen Obstbäumen und dem herrlichen Ausblick auf die Berge war noch unverändert; sogar der kleine Weg, der durch die Wiesen des Talgrundes nach den Bergen führt und auf welchem der Meister von seinem Spaziergang zurückkam, ist noch derselbe'.[1]

Während des erfrischenden Aufenthaltes in Groß-Graupe beschränkte sich die Tätigkeit des Künstlers ausschließlich auf die von ihm stets sorglich gepflegte Lektüre und die ersten skizzenartigen Aufzeichnungen der in ihm Leben gewinnenden Musik seines ‚Lohengrin'. Seit seiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland hatte sein Lieblingsstudium das des deutschen Altertumes ausgemacht. Nach dieser Richtung war seine Privatbibliothek seit seiner Dresdener Niederlassung in geeigneter Auswahl von ihm mit Liebe vervollständigt worden; was ihr fehlte, ergänzte er sich durch eifrige Benutzung der Kgl. sächs. Staatsbibliothek, deren sämtliche Bibliothekare, das wunderliche Original Hofrat Gräße (S. 103) an der Spitze, den Kgl. Kapellmeister durch häufige persönliche Beziehungen gut kannten. Nicht leicht dürfte ein Germanist von Fach auf dem Gebiete deutscher und ihr nächstverwandter Sagenforschung, deutscher Volksart und Eigentümlichkeit in Sprache, Sitten und Gebräuchen tiefere und eindringendere Studien gemacht haben, als der Dichter des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin'. In dem reichen tiefen Schachte der Jakob Grimmschen Schriften mit der fast verwirrenden Mannigfaltigkeit seiner Gänge und Stollen hat Wagner jeden dieser Irrgänge Schritt für Schritt durchwandelt, und keine reiche Goldader altdeutschen Glaubens und Brauches ist ihm entgangen. Von dieser tiefen und innigen Vertrautheit, z. B. mit den altdeutschen Gerichts- und Gefolgsgebräuchen, legt die gesamte ‚Lohengrin'-Dichtung von ihrer ersten Szene bis zur letzten ein unverkennbares Zeugnis ab: ohne den tiefen Hintergrund eines umfassenden Wissens hätten die Vorgänge der Handlung nicht in all ihren Einzelheiten mit so unmittelbar überzeugendem Leben erfüllt werden können! ‚Um die Gestalt des Lohengrin', sagt er selbst, ‚ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim Tannhäuser, in den Darstellung der historisch sagenhaften Momente; dieß bestimmte mich für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung,

[1] Seit dem Sommer 1894 (27. Juli, dem Tage der ersten Bayreuther ‚Lohengrin'-Aufführung) ist das Haus in Groß-Graupe durch den Erzähler der obigen Episode und die Seinen, die vereinigten Familien Kietz-Geisberg, mit einer Marmortafel geschmückt. Ihre Inschrift lautet: ‚In diesem Hause entwarf | Richard Wagner | im Sommer 1846 die Musik zum | Lohengrin. | Errichtet im Jahre der ersten | ‚Lohengrin'-Aufführung in Bayreuth 1894.' Außerdem ist es durch einige vielverbreitete ‚Ansichtspostkarten' verewigt.

in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer notwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten.'

Vor allem aber war es der erquickende Umgang mit der Natur, der auf weit ausgedehnten Spaziergängen in der Umgegend seinen heilenden und ausgleichenden Einfluß nicht verfehlte. ‚Fühl' ich mich so bald gedrängt, bald gehalten, immer strebend, selten des vollen Gelingens mich freuend, oft zur Beute des Verdrusses über Mißlingen, — so kann mich einzig der Genuß der Natur erfreuen', heißt es bald darauf in einem Briefe an seine Mutter. ‚Wenn ich mich ihr oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat sie mich immer getröstet und erhoben, indem sie mir zeigt, wie eingebildet alle die Leiden sind, die uns beängstigen. Streben wir zu hoch hinaus, so zeigt uns die Natur recht liebevoll, daß wir ja nur ihr angehören, daß wir ihr entwachsen, wie diese Bäume, diese Pflanzen, die sich aus dem Keim entwickeln, aufblühen, sich an der Sonne erwärmen, der kräftigenden Frische sich erfreuen und nicht eher welken und sterben, als bis sie den Samen ausgestreut, der nun wieder Keime und Pflanzen treibt, so daß das einmal Erschaffene in immer erneuter Jugend fortlebt. Wenn auch ich mich nun so recht innig der Natur angehören fühle — wie schwindet da jeder eigene Egoismus, wie müssen wir dann lächeln über diese wunderlichen Irrungen und Verkehrtheiten unserer menschlichen Gesellschaft, die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt, getrennt und verletzt werden!' Ein innigst ansprechendes Bild seines damaligen Verkehrs mit Fels und Wald, wie er mit der ersten musikalischen Ausführung des ‚Lohengrin' Hand in Hand ging, tritt uns aus diesen Briefzeilen entgegen: wir sehen ihn da auf einsamen Wanderungen fern vom Qualme der Stadt ‚hinaustreten in ein schönes belaubtes Tal, sich auf das Moos strecken, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschauen, einem lieben Waldvogel lauschen, bis ihm im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt', — und noch sechs Jahre später im Schweizer Exil verschmilzt ihm das Bild dieser heimatlichen Natur und ihrer auf diesen Streifzügen besuchten mannigfachen Ortschaften mit der Erinnerung an die Entstehung seines Werkes: ‚fast bin ich doch überall da gewesen — in Dittersbach (auf Schönhöe) habe ich gelohengrint' . . .

Mitten im Hochsommer, in der zweiten Hälfte des Juni mußte er seinen Erholungsaufenthalt durch einen kurzen Ausflug in seine Vaterstadt unterbrechen. Veranlassung dazu gab eine dringende Einladung Spohrs. Der ihm bis dahin nur erst brieflich befreundete Meister gedachte um diese Zeit auf der Durchreise nach Karlsbad mit seiner Gemahlin einige Tage in Leipzig zu verweilen und beantragte ein Zusammentreffen daselbst. Sein herz-

licher Wunsch, bei dieser Gelegenheit endlich die persönliche Bekanntschaft des jüngeren Meisters zu machen, ward von diesem mit ebenso aufrichtiger Freude erwidert. Dazu war es Wagner ein Bedürfnis, sich mündlich mit ihm über die Angelegenheit seiner ‚Kreuzfahrer' in Dresden auszusprechen, deren Ablehnung durch die Generaldirektion er nicht hatte verhindern können. Ganz ähnlich war es übrigens Spohr selber in Kassel mit dem ‚Tannhäuser' ergangen: er hatte ihn als ‚Festoper' zum Geburtstage des Kurprinzen in Vorschlag gebracht, war dabei jedoch auf eine nicht minder entschiedene Ablehnung seitens seines Kurfürstlichen Herrn gestoßen, die ihm die Ausführung seines wohlwollenden Vorhabens unwiderruflich abschnitt![1] Über die äußeren Umstände dieser Leipziger Begegnung finden wir in Spohrs Lebenserinnerungen, nach gleichzeitigen brieflichen Aufzeichnungen, ausführliche Nachricht.[2] ‚Da Wagner die Idee (des vorgeschlagenen Rendezvous) mit großer Freude ergriff, und sich demzufolge zur verabredeten Zeit in Leipzig einfand, so wurde zu gegenseitiger größter Befriedigung die längst gewünschte persönliche Bekanntschaft gemacht. Gleich am ersten Abend hatten wir eine Musikpartie bei Hauptmanns'. Auch Mendelssohn war dazu anwesend; es gab Trios von Spohr und Mendelssohn, unter beiderseitiger Mitwirkung der Komponisten. ‚Den folgenden Tag wurde ein überaus interessantes Diner, auf Veranlassung Wagners, der selbst keine Häuslichkeit in Leipzig hatte, von dessen Schwager Professor (Hermann) Brockhaus, Spohr zu Ehren veranstaltet. Wir lernten dort in seiner Schwester und vielen seiner sonstigen Verwandten lauter geistreiche Menschen kennen, und waren sehr vergnügt. Außer der Familie war noch der Schriftsteller Heinrich Laube mit seiner sehr gelehrten Frau zugegen, welche die Unterhaltung noch mehr belebten. Am besten gefiel uns Wagner, der mit jedem Male liebenswürdiger erscheint, und dessen vielseitige Bildung nach allen Richtungen hin wir immer mehr bewundern müssen. So äußerte er sich auch über politische Angelegenheiten mit einer Teilnahme und Wärme, die uns wahrhaft überraschte und um so mehr erfreute, als er natürlich in höchst liberalem Sinne sprach.'[3] Den Abend verbrachte man ‚bei Mendelssohns', die alles aufboten, um Spohr

---

[1] Erst 1853, also sieben Jahre später, gelangte ‚Tannhäuser' unter Spohrs Leitung zur ersten Aufführung in Kassel. — [2] Louis Spohrs ‚Selbstbiographie', Kassel und Göttingen, Georg H. Wigand (2 Bde. 1860—61), II, S. 305—307 (vgl. außerdem II, S. 271—73: über die Einstudierung und Aufführung des fliegenden Holländers, S. 303—306: persönliche Beziehungen zu Wagner). — [3] Spohrs eigene politische Gesinnung bekundet sich am deutlichsten, in dem gleichen ‚liberalen Sinne', durch die enthusiastische Bemerkung, die der bald Siebzigjährige seinem Sextett Op. 140 bei der Eintragung in das Verzeichnis seiner Kompositionen hinzufügt: ‚Geschrieben im März und April 1848, zur Zeit der glorreichen Volksrevolution zur Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands'.

‚so viel Freude als möglich zu machen'. Die nähere Schilderung dieses Zusammenseins spricht von dem ‚Luxus und Reichtum' des Mendelssohnschen Hauses und seiner Einrichtung, aber auch von der ‚reizenden Anspruchslosigkeit' in des Gastgebers Wesen und Benehmen. Er habe eine unerhört schwierige Komposition von sich, ‚siebzehn ernste Variationen' mit ungeheurer Bravour zum Vortrag gebracht; dann seien zwei Spohrsche Quartette, darunter das letzterschienene dreißigste, gefolgt, — Wagner und Mendelssohn hätten ‚mit entzückten Mienen' in der Partitur nachgelesen. Daß beide letzteren auch gemeinsam miteinander musizierten, erwähnt die Erzählung nicht besonders; sonst würden wir die gelegentliche Bemerkung des Meisters hinsichtlich einer solchen gemeinsamen Betätigung: wir sahen uns, speisten, ja musizierten einmal in Leipzig miteinander'[1] auf diesen schönen Sommerabend in Mendelssohns luxuriöser Häuslichkeit unter den Auspizien Spohrs beziehen. ‚Außerdem sang Frau Doktor Frege[2] einige Spohrsche Arien, die Mendelssohn prachtvoll begleitete, und so eilten die Stunden unter Musik und anregender Unterhaltung schnell und genußreich dahin, bis unvermerkt Mitternacht zum endlichen Aufbruch mahnte. Wagner, der am andern Morgen nach Dresden abreisen mußte, nahm beim Weggehen zugleich Abschied von uns, was uns wie ihm sehr nahe ging. Doch haben wir auch nach seiner Abreise uns noch viel mit ihm beschäftigt, indem er uns einen neu gedichteten Operntext ‚Lohengrin' zum Lesen hinterließ, der höchst eigentümlich und anziehend ist . . .'[3]

Es war die einzige persönliche Begegnung mit dem ehrwürdigen Altmeister, der sich um eine Aufführung des ‚fliegenden Holländers' außerhalb Dresdens als einer der ersten und einzigen erfolgreich verdient gemacht und ihm stets ein schönes Wohlwollen bewahrt hatte. Seine riesige Statur — eine wahre Hünengestalt! — im Verein mit den wohlgebildeten edlen Gesichtszügen und einer würdigen gemessenen Haltung, ließen ihn, in seiner Geradheit, Biederkeit und Gesinnungstüchtigkeit, als den Typus des echt deutschen Mannes erscheinen. In seinem äußeren Wesen von großer Bescheidenheit, vergab er der Würde seines Künstlerstandes niemals das Geringste; vor

---

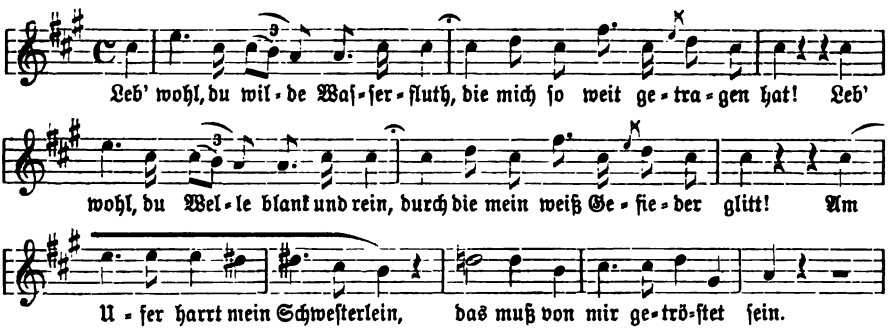
[1] Ges. Schr. X, S. 401. — [2] Frau Dr. Livia Frege, geb. Gerhard, vgl. Band I, S. 178 Anm. — [3] Nach Wagners Abreise veranstaltete Mendelssohn (25. Juni) Spohr zu Ehren noch eine besondere Gewandhaus-Soirée, auf welcher ausschließlich Spohrsche Kompositionen, von der Ouvertüre zu ‚Faust' bis zur ‚Weihe der Töne' zur Vorführung gelangten. Zum Schluß stieg der Gefeierte, der lieber nur zugehört hätte, auf Mendelssohns Bitten selbst auf's Orchesterpodium und dirigierte, um den Musikern seinen Beifall zu erkennen zu geben, mit allem Jugendfeuer die beiden letzten Sätze seiner Symphonie, die schon seit Jahren als ein Glanzpunkt der Leistungen des Leipziger Orchesters galt. (Dr. E. Kneschke, Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Konzerte S. 87; vgl. Spohrs Selbstbiographie II, S. 307—308.)

allen Dingen aber kannte er keinen Neid. Er hatte aufrichtige Freude an den Bestrebungen und Erfolgen anderer, selbst wo er ihnen nach dem Maßstabe seiner Individualität nicht immer voll und ganz beipflichten konnte. So lebte er in der Erinnerung Wagners fort, der ihm noch nach langen Jahren (1859), als ihn in der Ferne des Exils die Kunde von seinem Tode erreichte, die warmen Worte dankbarer Verehrung als letzten Abschiedsgruß nachrief: ‚Er war ein ernster redlicher Meister seiner Kunst; der Halt seines Lebens war Glaube an die Kunst und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit. Was ihm verständlich wurde (und ein tiefes Gefühl für jede Schönheit war dem Schöpfer der ‚Jessonda' wohl zuzutrauen!), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er eins in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das ihn noch in hohem Alter an das neue Kunststreben knüpfte: es konnte ihm fremd werden, nie aber feind'.

Von seinem kurzen Leipziger Ausflug kehrte er alsbald wieder in seine ländliche Umgebung zurück, in der, unter dem begünstigenden Einfluß einer herrlichen sonnigen Sommerwitterung und ausgedehnter Spaziergänge, der musikalische Entwurf der ‚Lohengrin'-Musik rasche Fortschritte machte. ‚Nun habe ich es doch seit einigen Wochen soweit gebracht, ungestört auf dem Lande verbleiben zu können', schreibt er unterm 6. Juli an den alten Freund Ferdinand Heine, ‚nur die Unterbrechung abgerechnet, die mein Besuch Spohrs in Leipzig nötig machte. Ich habe mich über den alten, ehrlichen und unverfälschten Mann sehr gefreut; auch *er* war sichtlich erfreut, daß ich seiner Einladung gefolgt war. Ich bin nun noch bis Ende Juli hier, und rechne sehr auf die Erfüllung Deines Versprechens, eine Woche bei mir zuzubringen'. Der Kompositionsentwurf des ‚Lohengrin'[1] ist, wie sämtliche Entwürfe Wagners bis zum dritten Akte des ‚Siegfried', vorherrschend *einzeilig*, auch in den kompliziertesten Teilen der dramatischen Tonschöpfung; auf der zwischen leergelassenen Notenzeile hin und wieder eine Note als Anhaltspunkt für die fernere Ausführung. So sicher konnte er sich auf sein Gedächtnis verlassen. In Text und Musik finden sich in diesem ersten Entwurf noch mancherlei Abweichungen von der späteren Ausführung. Selbst

[1] Diese kostbaren Blätter sind unseres Wissens derzeit ein pietätvoll gehegter Besitz des Herrn Kommerzienrats A. v. Groß in Bayreuth. Eine autographisch getreue Nachbildung mehrerer Seiten daraus zierte vor einer Reihe von Jahren mit Erlaubnis des Besitzers die Spalten einer bekannten Kölnischen Musikzeitung.

an Paralipomena in Dichtung und Musik fehlt es nicht. Eines der interessantesten unter diesen letzteren, die vollständig komponierte Strophe Gottfrieds von Brabant (nach seiner Entzauberung durch Lohengrins Gebet), mit welcher der junge Herzog von dem klaren Elemente Abschied nimmt, hat sich dadurch erhalten, daß es der Meister in das Stammbuch einer begeisterten Verehrerin seines Werkes einzeichnete:[1]



Für eine bevorstehende Dresdener Aufführung seines neuen Werkes, an deren Ermöglichung alsbald nach Vollendung desselben zu zweifeln er keinen Grund hatte, schwebte ihm damals offenbar die folgende Besetzung der Hauptpartien vor: Lohengrin—Tichatschek; Elsa—Johanna Wagner; Telramund—Mitter-

[1] Aus diesem ‚Stammbuch' der Frau Lydia Steche (in Plagwitz bei Leipzig) hat später A. Naubert das liebliche Fragment unter der Aufschrift ‚Ein bisher ungedrucktes Stückchen Lohengrin' (Allg. Musik-Zeitung 1893, Nr. 6, S. 72—73) veröffentlicht. ‚Unter allen Umständen', heißt es in dem begleitenden Artikel, ‚muß Jeder, dem die Takte in die Hände geraten, selbst wenn die Textesworte fehlten, dieselben als ein Stück Lohengrin erkennen: so deutlich spricht aus ihnen die das ganze Werk durchziehende, es in seiner Art von allen anderen Tonschöpfungen Wagners unterscheidende Lohengrin-Stimmung'. Unter den Gründen, die den Meister dazu bestimmten, die Aufnahme der Stelle in die definitive Fassung seines Werkes zu unterlassen, wird nach seinen eigenen Mitteilungen die rein praktisch-dramaturgische Rücksicht betont. ‚Richard Wagner sagte sich, daß wahrscheinlich jede Bühnendirektion eine Partie, die aus nichts als 10 Takten Musik besteht, durch eine Kraft untergeordneten Ranges besetzen würde! Nun dürfte aber jede unter dem höchsten Niveau stehende Singstimme, die am Schlusse des Werkes noch solistisch wirken sollte, unter allen Umständen den großartigen Gesamteindruck schädigen.' (A. a. O. S. 72). In der Tat aber ist wohl noch als wesentlich maßgebend in Betracht zu ziehen, daß der Meister überhaupt vor einer zu breiten Ausspinnung der Schluß-Szene Scheu trug, weshalb er bekanntlich den bereits komponierten und bei der ersten Weimarer Lohengrin-Aufführung (28. Aug. 1850) wirklich vorgetragenen Schlußteil von Lohengrins Erzählung (‚Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen', 20 Textzeilen, nebst dem vorausgehenden zweizeiligen Chorsatz) bei der späteren Herausgabe in Partitur und Klavierauszug für alle Zeiten unterdrückte (vgl. Briefe an Uhlig, S. 86—87). Siehe ‚Gedichte' R. Wagners, S. 10 11.

wurzer; Ortrud—Frau Kriete. Auf die Mitwirkung der Schröder-Devrient konnte er nicht mehr zählen; daß er aber für die Partie der Ortrud zunächst an die soeben genannte Sängerin gedacht habe, wiewohl ihr für die Verkörperung der dämonischen Gestalt der Friesenfürstin wesentliche Eigenschaften des Naturells abgingen, wird durch ein Briefchen vom 26. April, mit dem er ihr die Dichtung zur Einsicht übersendet, ausdrücklich bezeugt.[1] Sie war es auch, an die er sich, unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Dresden, im betreff der Partie der Venus in dem nunmehr wieder aufzunehmenden ‚Tannhäuser' wendete.[2]

Diese Rückkehr erfolgte in den ersten Tagen des August und zog ihn sogleich nach allen Richtungen hin in das, ihm bereits recht beschwerliche Getriebe seiner Amtstätigkeit mit all ihren widrigen Erfahrungen. Am 6. August dirigierte er eine Aufführung von ‚Figaros Hochzeit', zu deren Vorbereitung er nach seiner eigenen Erklärung ‚so gut wie nichts hatte mitwirken können'. Inzwischen hatte sich sein alter Bekannter Karl Banck[3] an dem damals neubegründeten ‚Dresdener Tageblatt' (an welchem sein Bruder Otto Banck über Drama, bildende Kunst und literarische Erscheinungen referierte) als wohlbestellter Merker für die musikalischen Vorkommnisse der sächsischen Residenz niedergelassen. Mit Bedauern mußte Wagner sogleich aus dessen erster öffentlicher Äußerung erkennen: ‚Gott weiß welche, persönliche Ungeneigtheit habe ihm für die Dauer dieser neuen Berichterstatterschaft wieder einen übelgemuteten kritischen Gegner zugezogen'. An der prinzipiellen Gegnerschaft dieses neuen öffentlichen Beurteilers seiner Leistungen war bei dem ostensibel geringschätzigen Tone nicht zu zweifeln, mit welchem dieser Mann sogleich die erste Gelegenheit — eben jene ‚Figaro'-Aufführung — zu der dreisten Behauptung mißbrauchte, Wagner verstünde überhaupt nie ein richtiges Tempo zu nehmen oder festzuhalten (‚bleibend scheint der Übelstand, daß der Dirigent fast kein Tempo richtig und fest nimmt') oder sich mit überlegener Kennermiene über eine angebliche Unbestimmtheit der äußeren Zeichen seines ‚Taktierens' ausließ (‚ein Verwechseln des Niederschlags und Aufschlags mag, bei dem überhaupt unklaren Taktieren, zu dieser Unruhe im Tempo beitragen'). Aber auch die Quelle dieses Mißvergnügens sprach sich ziemlich unverhüllt gleich bei dieser ersten Gelegenheit aus. Daß sie tatsächlich den engen persönlichen Beziehungen des Rezensenten zur

[1] Das Schriftstück ist an den Gemahl der Sängerin, den mehrgenannten Schauspieler und Textdichter Reißigers, Hans Kriete gerichtet und in der Tongerschen Musikzeitung 1887, S. 210 zum Abdruck gelangt (nur wird es daselbst in ganz willkürlicher und irrtümlicher Annahme auf ‚Siegfrieds Tod' gedeutet!) ‚Ihre gute Frau', heißt es darin, ‚bitte ich besonders den zweiten Akt ins Auge zu fassen.' — [2] Auch das hierauf bezügliche Schreiben Wagners, an Frau Kriete direkt gerichtet, findet sich a. a. O. abgedruckt. — [3] Vgl. Band I, S. 257. 268.

‚Reißigerschen Clique'[1] entströmte, ward aus dem wohlwollenden Ratschlag ersichtlich, wie ein so ‚vollkommenes Vergreifen der Tempi' in Zukunft ‚leicht zu vermeiden' wäre: er brauche nämlich nur ‚der überlieferten Auffassung' zu folgen, wie sie sich bei ‚älteren Musikern' noch getreu erhalten habe. Nicht um einen grundsätzlichen gehässigen Gegner eines Besseren zu belehren, sondern lediglich zur Orientierung des Publikums hielt es Wagner dieses eine Mal für angezeigt, durch eine öffentliche Beleuchtung der Haltlosigkeit und Hinfälligkeit dieser ‚öffentlich zu Markt getragenen Vielwisserei und Besserkennerei' von Hause aus ein Exempel zu statuieren. Dies geschah in einem ausführlichen Artikel des ‚Dresdener Anzeigers' unter dem Titel: ‚Künstler und Kritiker, mit Bezug auf einen besonderen Fall' (datiert vom 11. August 1846). Es ist das einzige Mal während seiner ganzen Dresdener Amtstätigkeit, daß er sich zu einer öffentlichen Replik auf derartige gewerbsmäßige Herabsetzung und Verdächtigung seines künstlerischen Wirkens als Dirigent herbeiließ; die unaufhörlichen giftgeschwollenen Angriffe nnd Ausfälle des Herrn Dr. Schladebach aus dem kritischen Hinterhalte der ‚Abendzeitung' hatte er seit Jahren durchaus unbeachtet gelassen. Aus den gleichzeitig von mehreren Seiten erfolgenden Entgegnungen gewann er nur aufs neue den Einblick in den wohlorganisierten Zusammenhang seiner journalistischen Gegnerschaft in und außerhalb Dresdens. Nicht bloß Banck reagierte bei nächster Gelegenheit, sondern selbst auswärtige Blätter, von gleicher ausgeprägt feindseliger Tendenz, fielen unter besonderer Anpreisung der ‚trefflichen Banckschen Opernkritiken' im ‚Dresdener Tageblatt', höhnisch über das ‚fast fünf Quartseiten lange Gemengsel des Herrn Kapellmeisters Richard Wagner' her,[2] dessen Veröffentlichung als Inserat ihm — nach genauer Ausrechnung — ‚bare 30 Taler gekostet haben müsse'![3] Einen zweifelhaften Gewinn von dieser unerfreulichen Polemik trug wiederum einzig der biedere ‚ältere Musiker' und joviale Kollege Reißiger davon. Am 16. August brachte dieser seine Oper ‚Der Schiffbruch der Medusa' zur ersten Aufführung[4]; Bancks ausführliches, sehr günstiges Referat über das schwächliche Produkt begann mit einer hochtrabenden Erwiderung auf Wagners Artikel und schloß mit einem unzweideutigen Ausfall gegen die ‚verkehrte hohle Zeitrichtung der neuesten deutschen Opernmusik', von deren Auswüchsen sich die Reißigersche Oper durch ihren Reichtum an klaren faßlichen Melo-

[1] Vgl. die darauf bezügliche Äußerung Dr. Dingers, S. 11 Anm. des gegenwärtigen Bandes. — [2] ‚Signale für die musikalische Welt', herausgegeben von Bartholf Senff, Jahrg. 1846, S. 268. — [3] ‚Signale für die musikalische Welt', 1846, S. 374. — [4] Bekanntlich das gleiche Sujet in deutscher Bearbeitung, welches zuvor in Paris, mit Musik von Flotow und Pilati, am Renaissance-Theater zur Aufführung gelangt war (vgl. Band I, S. 348). Die Reißigersche Oper hatte selbst in Dresden einen sehr geringen Erfolg, sie brachte es i. G. zu neun Aufführungen, um dann für immer der Vergessenheit anheimzufallen.

dien recht vorteilhaft unterscheide. Reißiger selbst war jedenfalls ganz derselben Ansicht; ‚er beklagte sich‘, sagt Wagner, ‚bei mir recht bitter über den Mißerfolg seines ‚Schiffbruch der Medusa‘, in welchem, das müßte ich doch selbst sagen, ‚so viele Melodie wäre‘, — was ich zugleich als Hindeutung auf den Erfolg meiner eigenen Opern zu verstehen hatte, in welchen doch so wenig ‚Melodie‘ sich vorfände‹. — Auch ein Nachspiel blieb dem soeben geschilderten polemischen Vorgang nicht aus. Nicht lange danach (7. Nov.) dirigierte Friedrich Schneider in einem Dresdener Armen-Konzert sein Oratorium ‚das Weltgericht‘: der Saal des großen Opernhauses war ‚entsetzlich leer‘; aber der Kapellvorstand veranstaltete dem würdigen Veteranen zu Ehren ein Festmahl. Reißiger ermangelte nicht, die Namen der Herren Banck und Schladebach mit auf die Subskriptionsliste zu setzen. Der Kammermusikus Fr. Kummer strich sie, mit dem Hinweis auf die böswillige Stellung, die sich beide gegen Wagner gegeben, wieder aus. Sie blieben natürlich gestrichen, erhoben aber ein lautes Geschrei über ‚Demoralisierung‘ und ‚Scheu vor dem freien Geiste der Kritik‘, dessen Nachhall wiederum bis in die Leipziger Musikzeitung hinein zu vernehmen war.

Inzwischen waren die zerstreuten Kräfte der Hofbühne soweit wieder versammelt, daß — nach siebenmonatlicher Unterbrechung — an die Wiederaufnahme des ‚Tannhäuser‘ geschritten werden konnte. Tichatscheks Urlaubsreise war abgelaufen, Johanna Wagner um die Mitte August von Paris zurückgekehrt und am 27. zum ersten Male wieder vor dem Dresdener Publikum aufgetreten (als Adalgisa, gelegentlich einer ‚Norma‘-Aufführung — in italienischer Sprache!). In der tüchtigen Frau Kriete, die schon früher als Adriano im ‚Rienzi‘ eine durch das Ausscheiden der Schröder-Devrient entstandene empfindliche Lücke ausgefüllt hatte, war eine Darstellerin der Venus gefunden, die zum mindesten das Verdienst für sich hatte, daß durch ihr Eintreten das Werk wieder aufführbar wurde. Die Dresdener Kritik wußte dieser Willigkeit wenig Dank. ‚Mme. Kriete hat sich beigehen lassen, in Abwesenheit der Mme. Schröder-Devrient die Partie der Venus zu übernehmen. Mme. Kriete als Venus! Das heißt wahrlich der Phantasie, der Tannhäusersage und dem Texte der Oper zu viel Gewalt antun!‘ rief Herr Dr. Schladebach in der ‚Abendzeitung‘. Anders war der freundlich bereitwilligen Stellvertreterin der Tondichter selbst gesinnt, der gerade für diese Rolle die hochbewunderte sonstige Darstellerin am wenigsten vermißte. Auch bei den erneuten Aufführungen des Werkes war es vorzugsweise der zweite Akt, der sich eines stetigen laut kundgegebenen Beifalls erfreute. Da er indes auch dramatisch den Mittelpunkt des Ganzen bildet, und die noch unvollkommene Fassung des dritten Aktes in seiner damaligen Gestalt dem Autor nicht entging, so war der Eindruck davon auf ihn nicht eigentlich ungünstig. Wenn er sah, wie jeder einzelne der Gesänge des Wettkampfes

mit lebhaftem Applaus aufgenommen wurde, wie dieser bei den letzten Gesängen und dem schließlichen Ausbruch des Entsetzens der Versammelten auf das Ungewöhnlichste sich steigerte, so gewann er die tröstliche Überzeugung, dem Publikum sei nicht alle Naivität und Unbefangenheit der Auffassung eines dramatischen Vorganges abhanden gekommen, auf die er einzig als Bundesgenossin für die Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten bauen konnte. Je mehr er mit immer bestimmterem künstlerischen Bewußtsein produzierte, desto mehr verlangte es ihn, wie er sich in einem Briefe aus dieser Periode ausdrückt, ‚ganze Menschen zu machen': ‚ich will Knochen, Blut und Fleisch geben, ich will den Menschen gehen, frei und wahrhaftig sich bewegen lassen, — und nun wundere ich mich, wenn sich Viele nur erst an das Fleisch halten, die Weiche oder Härte desselben untersuchen'. Gegenüber einer Kritik, welche sich in diesem Sinne ausschließlich mit seiner Musik beschäftigte, das dramatische Knochengerüste aber außer Acht ließ, die, anstatt das lebendige Drama auf sich wirken zu lassen, ‚Musik' und ‚Text' einzeln unter die Lupe nahm oder über die Frage debattierte, ob es nützlich oder schädlich sei, wenn der Autor beider in einer Person vereinigt wäre, gegenüber einer solchen Verkennung der wahren Natur seines Schaffens mußte er sich für ein Verständnis seiner Bestrebungen vollkommen aussichtslos erkennen; der unbefangene Beifall des Publikums aber, das sich an entscheidender Stelle einem hinreißenden Eindrucke überließ, ohne zu reflektieren, ob er mehr dem Dichter oder dem Musiker zuzuschreiben sei, war ihm eine erfreuliche, ermutigende Wahrnehmung.

Die erste Aufführung in dieser, teilweise neuen Besetzung ging am Freitag den 4. September 1846 vor sich. (Charakteristisch für den Grad von Popularität, den sich das Werk damals bereits gewonnen, ist das eigentümliche Faktum, daß sich an dem gleichen Abende ein neuer Dresdener Männergesangverein unter dem Namen ‚Tannhäuser' begründete). Schnell folgte ihr am Sonntag eine Wiederholung auf dem Fuße, beide von einem Erfolg begleitet, der eine entschiedene Freude des Publikums über die Wiederaufnahme der Oper erkennen ließ.[1] Einer dieser Aufführungen wohnte auch sein junger Bekannter aus Marienbad, der Prager Studiosus Hanslick bei. Da dessen Erzählung seiner Dresdener Eindrücke manches Streiflicht auf die Beziehungen zwischen Wagner und Schumann wirft, schalten wir sie als ein eigentümliches Stück ‚Geschichtsquelle', trotz ihrer mehrfach nachweisbaren handgreiflichen Ungenauigkeiten, an dieser Stelle mit ein.[2] Sein

[1] Aufführungen des ‚Tannhäuser' 1846/47: 4. u. 6. Sept., 7. Okt., 21. Nov., 7. Febr., (13. und letzte Aufführung mit dem ursprünglichen Schluß). — [2] Bei diesem löblichen Bestreben, an unserem Teile der ‚Unsterblichkeit' des berühmten Kritikers der ‚N. fr. Presse' förderlich zu sein, halten wir uns vorherrschend an seinen letzten und ausführlichsten Bericht über diese, immer wieder von ihm erzählte, persönliche Begegnung mit Wagner, in der

erster Gang in Dresden habe ihn in die Waisenhausstraße zu dem ‚schwärmerisch von ihm verehrten' Robert Schumann geführt. Leider wird dessen persönliches Bild in der nachfolgenden Erzählung seines ‚schwärmerischen Verehrers' auf eine gar klägliche Weise kariert. Noch in einer früheren Erwähnung desselben Besuches führt derselbe Erzähler ausdrücklich den besonderen Umstand an, er habe Schumann ‚bei der Lektüre der Tannhäuser-Partitur angetroffen'.[1] Davon ist nun in dem späteren Bericht nichts mehr zu spüren; es heißt nur, Schumann habe dem Eintretenden ‚freundlich schweigend' die Hand gereicht und nach einer Pause ausgerufen: ‚Wie schade, daß Sie nicht einige Tage früher gekommen sind! Mendelssohn ist gestern[2] nach England abgereist! Wenn Sie doch Mendelssohn kennen gelernt hätten!' Nach einer Weile des Schweigens habe er dann wieder von Mendelssohn begonnen: ‚Sehen Sie, das hat er mir vor seiner Abreise geschenkt, das schöne Buch!' (Es war ein Exemplar von Gottfrieds ‚Tristan und Isolde', in Simrocks Übertragung.) ‚Auf meine Erwähnung', fährt der Erzähler fort, ‚daß ich begierig sei, am nächsten Abend den ›Tannhäuser‹ zu hören, erbot er sich, mir die eben erschienene[3] autographierte Partitur auf einen halben Tag zu leihen. Ob er mit Wagner verkehre? ‚Nein', habe Schumann erwidert, ‚für mich ist Wagner unmöglich; er ist gewiß ein geistreicher Mensch, aber er redet in einem fort. Man kann doch nicht immer reden'. Am nächsten Morgen eilte ich, die schwere ‚Tannhäuser'-Partitur unter dem Arm, zeitlich früh auf die Brühlsche Terasse, frühstückte dort und durchflog mit Feuereifer den ‚Tannhäuser'. Gegen Mittag besuchte ich Wagner. Er empfing mich sehr freundlich und bat mich, für ein Weilchen auf dem Sofa Platz zu nehmen, da er einen Sänger probieren müsse. Es war ein junger Tenorist aus der weitverzweigten Theaterfamilie Brandes. Dieser schlug Wagner eine Menge Opern vor, aus denen er ihm vorsingen wolle, aber Wagner besaß keinen einzigen Klavierauszug irgend einer Oper. Endlich meinte er, die Arie Taminos aus der Zauberflöte werde er wohl auswendig begleiten können. Dies brachte er natürlich auch zu Wege, wenn auch mit auffallend ungeübter Klaviertechnik. Der Tenorist wurde, wie mir schien, für gut befunden und empfahl sich. Wagner kam dann auf allerlei

---

‚Deutschen Rundschau' 1893. Eine frühere Erzählung findet sich in der ‚Gegenwart' 1876, Nr. 40, S. 219 f. Vgl. auch ‚Die moderne Oper' S. 261—63. — [1] ‚Die mod. Oper', S. 261. — [2] Das kann Schumann unmöglich gesagt haben, da Mendelssohn bereits am 26. August in Birmingham unter großem Aufsehen seinen ‚Elias' dirigierte und die Aufführung des ‚Tannhäuser', die nach den Angaben des Erzählers am Abend nach diesem seinem Besuche bei Schumann stattgefunden haben soll, doch nur die vom 4. oder 6. September gewesen sein kann. — [3] Die Partitur des ‚Tannhäuser' war nicht ‚eben erschienen', sondern seit Jahr und Tag, und bereits seit dem Oktober 1845, als Geschenk des Autors in Schumanns Besitz (vgl. S. 92 und S. 115 des gegenw. Bandes).

musikalische Zustände und Persönlichkeiten Dresdens zu sprechen, auch auf Schumann. ‚Wir stehen äußerlich gut miteinander; aber mit Schumann kann man nicht verkehren: er ist ein unmöglicher Mensch, er redet gar nichts. Bald nach meiner Ankunft aus Paris besuchte ich ihn, erzählte ihm eine Menge interessanter Dinge über die Pariser Oper, die Konzerte, die Komponisten — Schumann sah mich immer unbeweglich an oder schaute in die Luft und sagte kein Wort. Da bin ich aufgesprungen und fortgelaufen. Ein unmöglicher Mensch!' Der Abend brachte mir ein ersehntes, unvergeßliches Theatererlebnis: die Aufführung des ‚Tannhäuser' in dem schönen (seither abgebrannten) Dresdener Hoftheater. Wagner dirigierte, seine Nichte Johanna Wagner sang die Elisabeth, Tichatschek den Tannhäuser, Mitterwurzer den Wolfram, Dettmer den Landgrafen. Die Oper übte auf mich eine bedeutende, stellenweise berauschende Wirkung. Schumann und seine Frau saßen neben mir im Parquet.' ‚Wie gern hätte ich aus seiner Nachbarschaft Vorteil gezogen und seine Ansicht über den Tannhäuser gehört. Seine gewöhnliche Schweigsamkeit schien aber diesmal noch gesteigert durch eine gewisse diplomatische Vorsicht (!). ‚Die Oper ist voll schöner effektvoller Sachen, aber sehr ungleich. Ja, wenn Wagner so viel melodische Erfindung hätte, als dramatisches Feuer —'. Das war alles.'[1] ‚Am nächsten Morgen machte ich eine Fußwanderung durch die sächsische Schweiz. Auf dem Felsenplateau, welches die Bastei heißt, traf ich Wagner und seine Nichte Johanna und konnte ihnen für den Genuß vom gestrigen Abend danken' . . . .

Unter dem befriedigenden Eindrucke der Wiederaufnahme seines Werkes schickte sich der Künstler wenige Tage später dazu an, die Komposition seines

---

[1] Der letztere Passus ist aus dem älteren Hanslickschen Bericht („Gegenwart', 1876, S. 219) entnommen. In der dritten, der Zeit nach mittleren Version („Die mod. Oper', S. 262) heißt es, ganz ohne Erwähnung besonderer ‚diplomatischer' Zurückhaltung Schumanns bei dieser Gelegenheit: ‚Er verfolgte die Aufführung mit gespannter Aufmerksamkeit, fand zwar die Musik hin und wieder ‚gering', lobte aber mit Wärme die Behandlung des Dramatischen.' Dies Urteil stimmt in dem Grade wörtlich zu den auf S. 115 angeführten brieflichen Aussprüchen, daß es geradesweges nachträglich aus ihnen kompiliert erscheint. Übrigens fügen wir den dort gegebenen noch die verwandte briefliche Äußerung gegen Dorn vom 7. Jan. 1846 hinzu: ‚Tannhäuser von Wagner wünscht' ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern, — freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa, er kann der Bühne von größter Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher.' Leider ist Schumanns Erkenntnis und Würdigung der Bedeutung Wagners, wie unsere frühere Zusammenstellung lehrt, nicht in der gleichen Richtung vorgeschritten, sondern von dem bereits erreichten Punkte im weiteren Verlauf der Dinge auffällig zurückgegangen.

‚Lohengrin' — nach den zusammenhangslosen Aufzeichnungen des ersten, während seines Landaufenthaltes gemachten Entwurfes — nunmehr zu völliger Ausführung zu bringen. Er machte den Anfang dazu merkwürdigerweise mit dem dritten Akte, dessen Original-Entwurf das Datum ‚Dresden, 9. September 1846' an der Spitze trägt. Ob vielleicht auch hier (wie einst bei der Abfassung des ‚Holländers' die Ballade der Senta) die Erzählung Lohengrins vom Gral, oder die entscheidende Szene im Brautgemache als Höhepunkt des ganzen tragischen Vorganges eine besondere geheimnisvolle Anziehungskraft für ihn hatte? Genug, bei keinem früheren oder folgenden Werke ist die äußere Reihenfolge der musikalischen Ausführung — mit all ihrem streng thematischen Zusammenhang! — in so auffälliger Weise umgekehrt, beziehungsweise außer Acht gelassen worden. Mit welcher Sicherheit und Bestimmtheit mußte das Ganze bereits in ihm leben! Unter zahlreichen Unterbrechungen setzte er die Arbeit daran fort. Erst im März des folgenden Jahres, fast ein volles Halbjahr nach dem Beginn, war der dritte Akt des ‚Lohengrin' in der Komposition beendet. Er war sich jetzt nach seinen eigenen Worten seiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß er zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zu weiterem Schaffen finden konnte; eine schwärmerisch sehnsüchtige Stimmung beherrschte sein Inneres und drängte ihn leidenschaftlich zur Mitteilung im Kunstwerke. ‚Im Tannhäuser hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit — dem einzigen Ausdrucke der Sinnlichkeit der modernen Gegenwart — herausgesehnt; auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen, Jungfräulichen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen. Ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wollüstigen Schauern erfüllte, die wir auf den Spitzen der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Täler blicken.[1] Mich wärmte auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie mich kaum umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht: die Sehnsucht aus

[1] ‚Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, ›geläutert‹ von allem ›Irdischen‹, somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart' (Ges. Schr. IV, 361).

der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung.' Aus gleicher wonnig öder Einsamkeit steigt Lohengrin herab, als er den Hilferuf des Weibes mitten aus der Menschheit da unten vernahm: er suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. ‚Aber an ihm haftet unabstreitbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet werde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt'. So hatte sich der Künstler aus der einsamen Geisteshöhe des Genius mit dem gleichen Bedürfnis des ‚Verstandenseins durch die Liebe' an seine Umgebung und Mitwelt gewandt; die Tragik seines ‚Lohengrin' hatte sich an dem Schöpfer des Werkes ganz so wiederholt, wie sie an dessen Helden sich kundtat. Hatte die Kritik, aus dem Munde des naheſtehenden Freundes (S. 122), sich unvermögend erwiesen, dieser inneren Erfahrung zum Trotz an dem Ausgange seines ‚Lohengrin' etwas zu ändern, so war, durch diesen siegreichen Konflikt des notwendigen künstlerischen Gefühles mit dem modernen kritischen Bewußtsein, die Wärme seines Eifers für die vollständige Ausführung dieser Gestalt nur noch glühender angefacht worden. ‚In dieser Ausführung, fühlte ich, lag die Beweisführung für die Richtigkeit meines Gefühles.' Vielleicht dürfen wir gerade dieser drängenden Empfindung auch die Erklärung des Antriebes entnehmen, sich sogleich an den entscheidenden dritten und letzten Akt zu machen und jedes fernere Mißverständnis, jeden Zweifel über die Möglichkeit einer anderweitigen Lösung durch jene höchste Deutlichkeit der Darstellung abzuschneiden, in der einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt dem Gefühle verständlich sich darstellt.

Unter den äußeren Vorgängen dieses Spätherbstes seien noch die auf den 12. November und 13. Dezember entfallenden Dresdener Erstaufführungen von Laubes ‚Karlsschülern' und Gutzkows ‚Uriel Akosta' erwähnt. Zwischen beiden Dichtern war, seit Eduard Devrient, durch beständige Reibungen mit seinem Bruder Emil dazu veranlaßt, im Februar 1846 die Oberregie am Dresdener Schauspiel niedergelegt hatte, hinsichtlich der neuzubegründenden[1] Stellung eines ‚Dramaturgen' durch beiderseitige Bewerbung um diesen Posten eine Rivalität entstanden, aus welcher Gutzkow als

[1] Beziehungsweise — zu erneuernden Stellung, da ja in älterer Zeit bereits Ludwig Tieck unter gleichem Namen in gleicher Funktion gestanden hatte.

Sieger hervorging. Der Erfolg seines ‚Urbild des Tartüffe‘ (S. 88) war so nachhaltig gewesen, daß er Herrn von Lüttichau völlig für den Verfasser einnahm, und er ihn demgemäß in einem Vortrage an den König dringend empfahl. Er stehe, hieß es in diesem Vortrage, soeben ‚mit 34 Jahren in der vollsten dichterischen Schöpfungskraft und von seinem Einfluß auf das Ganze, wie auf die einzelnen Individuen habe eine Bühne die besten Aussichten und Hoffnungen zu erwarten‘. Bekanntlich hat Gutzkow diese Erwartungen keineswegs erfüllt, und sich demgemäß, nachdem er durch seine Gereiztheit und Empfindlichkeit sich seine Stellung immer schwieriger gemacht, in wenigen Jahren wieder vom Theater zurückgezogen. Zu der Aufführung seiner ‚Karlsschüler‘ war Laube persönlich von Leipzig herübergekommen, wie bereits das Jahr zuvor zur Dresdener Erstaufführung seines ‚Struensee‘. Das geschickt auf theatralisch-rhetorische Wirkung gearbeitete Stück mit seiner raschen Aufeinanderfolge effektvoller Situation erzielte einen lebhaften Beifall; nach dem zweiten und vierten Akte und am Schlusse mußte der Dichter vor dem Publikum erscheinen. Nach der Vorstellung veranstaltete Wagner dem alten Freunde in seiner Wohnung eine private ‚Laube-Feier‘, zu welcher, wie es scheint, weniger die engeren, verständnisvolleren Freunde des Meisters, als vielmehr hauptsächlich ein Kreis von Laube-Enthusiasten, Dresdener und Leipziger Literaten, eingeladen waren, da es sich hauptsächlich darum handelte, dem durch Gutzkow Ausgestochenen am Abende seines Dresdener Erfolges eine freundschaftliche Ovation zu bereiten. Unter den Anwesenden befand sich u. a. der damals blutjunge Dr. Alfred Meißner, der als besonderer Freund Ferd. Hillers, wie auch durch die Beziehungen seines — als Kunstmäzen und Kenner in Dresden wohlangesehenen Onkels J. G. v. Quandt[1] — in mannigfachen Verkehr mit den Dresdener Künstlerkreisen geraten war und so bei dieser Gelegenheit auch in Wagners Hause Zutritt gefunden hatte. Der ausführliche Bericht, den er uns fast vierzig Jahre später von dieser Feier gibt, an der ihm teilzunehmen vergönnt war, mahnt uns leider durch mancherlei recht kleinlich gehässige Züge gar zu lebhaft daran, daß der gutartige unbedeutende Mensch, der unter dem pomphaften Titel ‚Geschichte meines Lebens‘ seine sonst harmlosen Anekdoten so hübsch aneinanderreiht, in späterer Zeit einmal von dem Meister — ganz wider dessen Willen! — in seiner ‚Dichterwürde‘ tief gekränkt und ihm ‚seitdem auffällig böse geworden‘ war.[2] Einen annähernden Begriff von Wagners wirklicher Bedeutung hat ihn, ähnlich wie Laube selbst, seine aus-

[1] J. G. v. Quandt, selbst im Besitze einer stattlichen privaten Gemäldegalerie, hatte gemeinschaftlich mit Adolf Wagner in den Jahren 1830—33 eine deutsche Ausgabe von Luigi Lanzis ‚Geschichte der Malerei in Italien‘ veranstaltet (Bd. I, S. 499). — [2] Vgl. Wagner, Ges. Schr. X, S. 185—186.

schließliche Literatenbildung ohnehin zeitlebens nicht gewinnen lassen! ‚Nach dem Theater versammelten wir uns', so erzählt er, ‚etwa zwölf Personen, bei Richard Wagner'. Er nennt unter den Eingeladenen, die ‚den gedeckten Tisch in Wagners bescheidener Wohnung umstanden', in erster Reihe ‚den geistreichen Friedrich Pecht', ferner den — mit Laube aus Leipzig herübergekommenen — Novellisten Robert Heller und den Redakteur der ‚Dresdener Abendzeitung', Robert Schmieder; daß auch der Bildhauer Julius Hähnel von der Gesellschaft war, entnehmen wir den Erinnerungen Pechts. Dann sei auch der Gefeierte erschienen, stramm und in bester Laune. ‚Man nahm Platz, die Unterhaltung war zuerst sehr munter; man war der Ansicht, während die ersten Platten umhergingen, Laube habe da sein bestes Werk geliefert'. Inzwischen hätte sich Wagner schon lange auf seinem Stuhle hin- und hergewiegt; dann habe er die Frage aufgeworfen, ob man nicht, um überhaupt einen Schiller zur Darstellung zu bringen, selbst etwas von Schillers Genius in sich haben müsse? Die Frage sei zunächst allgemein gestellt gewesen; man vermittelte, man widersprach. Dann sei Wagner entschiedener zur Kritik des aufgeführten Stückes übergegangen: es sei doch nur ein wohlkomponiertes Intriguenstück im Scribeschen Geiste mit einigen sehr pikanten Szenen, und löse keineswegs endgültig die Aufgabe, wie sie von einem Drama vorauszusetzen, dessen Held der idealste Dichter des deutschen Volkes sei. Erst beim Erscheinen des Eiskübels mit Champagner habe er eingelenkt: ein beglückwünschender Toast sollte alles wieder gut machen. ‚Aber nichts wollte mehr verfangen, man leerte die Gläser und ging verstimmt auseinander'.[1] Kürzer faßt sich Pecht in seiner Erinnerung an diesen Abend: ‚Wagner gab Laube nach der Aufführung ein Fest, bei welchem er den Dichter sehr verständig und zutreffend, aber, wie uns Enthusiasten schien, bei weitem nicht genügend feierte und sich der eigenen Überlegenheit wohl bewußt

[1] Charakteristisch ist der Schluß der Meißnerschen Erzählung: ‚Ich war mit Laube fortgegangen und irrte mit dem ganz unmutig Gewordenen noch lange in den stillen, schwarzen Gassen am Flusse umher. Am andern Tage kam die Nachricht, daß die ‚Karlsschüler' am selben Tage in Mannheim und in München gegeben worden seien und auch dort einen vollen Erfolg gehabt hätten!' Es war für das Produkt des Tages doch gar zu natürlich, daß es sich den Beifall des Tages gewann. Der Erzähler aber spielt diesen Erfolg offenbar noch vierzig Jahre später als Trumpf gegen Wagners damalige ‚Kritik' aus. Nicht minder bezeichnend sind seine ersten, vom ‚Tannhäuser' gewonnenen Eindrücke. ‚Am 7. Oktober sei er dazu gekommen den Tannhäuser zu hören (irrtümlicherweise gibt er das Datum des 6. Oktober an!). ‚es war die dritte Aufführung (nämlich seit der Wiederaufnahme im Herbst 1846; seinem etwas verworrenen Bericht ist jedoch zu entnehmen, daß er sich einbildete, diese Vorstellung sei überhaupt die dritte, also eine der allerersten Aufführungen gewesen, bei denen der Erfolg des Werkes noch zweifelhaft war!) ‚Das Haus war anständig gefüllt und die Stimmung eine so gute, daß Wagner und seine Sänger nach jedem Akte gerufen wurden'. Da er ‚von der Musik nichts verstand', habe er

blieb.‘[1] Man sieht, auch er hatte die Empfindung, der Meister habe an jenem Abende über die Köpfe der Anwesenden hinweg gesprochen; die Gesellschaft habe ihm nicht folgen können, sondern von ihm, seiner Situation als Gastgeber gemäß, nichts anderes als jene, bei solchen Gelegenheiten gebräuchlichen, banalen Lobeserhebungen erwartet, mit denen man etwa in Leipzig, an der Tafel des Herrn Verlegers, unter auffahrenden Champagnerbatterien, untereinander nicht zu sparen pflegte. Wie weit war man darin von der Gesinnung Wagners entfernt: ‚Eines steht über allem: die Freiheit! Was ist aber ›Freiheit‹? Etwa — wie unsere Politiker glauben — ›Willkür‹? Gewiß nicht! Die Freiheit ist: Wahrhaftigkeit. Wer wahrhaft, d. h. ganz seinem Wesen gemäß, vollkommen im Einklang mit seiner Natur ist, der ist frei; und wer, selbst unter dem Zwange, seine Wahrhaftigkeit sich wahrt, der wahrt sich auch seine Freiheit; wenigstens gewiß mehr als der, der einen Zwang (wie ihn unsere ganze Welt enthält) gar nicht mehr merkt, weil er sich mit seinem eigenen Wesen ihm ganz schon gefügt, sich ihm zu Liebe entstellt hat.‘[2]

Bereits wurde darauf hingedeutet, daß der Entstehungsgrund der auffallenden Verbitterung des Meißnerschen Berichtes in Wahrheit einer weit späteren Zeit angehören dürfte. Insofern davon in der allgemeinen Stimmung der kleinen, zu Laubes Ehren versammelten Gesellschaft, in der Tat schon damals etwas bemerkbar gewesen sein sollte, ist doch gerade dieser Bericht leider nur zu sehr dazu geeignet, uns den Dichter des ‚Lohengrin‘ inmitten einer solchen Dresdener Literatenumgebung — ernstlich betrachtet — in einer tragischen Vereinsamung zu zeigen, die nur er selbst aus innerer Schaffenskraft zu ‚seliger Einsamkeit‘ sich umwandeln konnte. Es wäre ihm demnach nicht möglich gewesen, aus diesem professionell ‚geistreichen‘ Kreise zur herzlichen Begrüßung eines alten Freundes auch nur zwölf Personen zusammenzubringen, denen es nicht vor dem heiligen Geiste künstlerischer Wahrhaftigkeit unbehaglich geworden wäre und die diesen nicht, um ihm nicht standhalten zu müssen, am liebsten in die Fesseln einer bewußt un-

---

sich dafür an das ‚Textbuch‘ gehalten; dieses sei ihm aber wie ‚der bare mittelalterliche Katholizismus‘ vorgekommen. Nach der Aufführung habe er lange noch mit dem Professor Hähnel im Wirtshaus zusammen gesessen und ihm seine Bedenken gegen die Dichtung auseinandergesetzt; da habe ihm dieser lächelnd erwidert: ‚wenn er die Oper einmal im Lichte der Tagesfragen betrachten wolle, so müßte Tannhäuser doch zum mindesten ein Deutschkatholik sein, da er sich ja vom Pabste lossage‘. . . — [1] Pecht, ‚Aus meiner Zeit‘ I, S. 266. Vgl. S. 283. Allerdings knüpft sich nach Pechts Erinnerung die Laube-Feier Wagners nicht an die Aufführung der ‚Karlsschüler‘, sondern des ‚Struensee‘ (erste Dresdener Aufführung 2. Sept. 1845); doch läßt die Erwägung der näheren Umstände klar erkennen, daß es sich dabei um eine Verwechselung seinerseits handele. Eine doppelte Laube-Feier (1845 und 1846) hat in Wagners Hause jedenfalls nicht stattgefunden! — [2] Wagners Briefe an August Röckel, S. 24.

wahren Konventionalität geschlagen hätten! Denn daß Wagners offen ausgesprochenes Urteil an sich ‚vielleicht in der Tat wahr' gewesen sei, gibt selbst Meißner zu. Nach seiner eigenen Erzählung war der junge österreichische Literat dem von ihm so wenig begriffenen Künstler zunächst im September 1846 begegnet, als er mit ihm und zahlreicher Gesellschaft, zu der auch Gutzkow gehörte, einen Spaziergang nach dem ‚Waldschlößchen' gemacht. Mit seiner auffallend breiten, stark ausgearbeiteten Stirn, scharfgebogener Nase und vorstehendem Kinn habe Wagner damals ‚viel von einem Professor (!) an sich gehabt', wie er denn auch ‚in einer Zeit der Bärte sich ganz rasiert zeigte'. Auf diesem Spaziergange behauptet er viel mit dem Meister gesprochen zu haben, doch ausschließlich über Politik. ‚Richard Wagner hielt die politischen Zustände für reif zur gründlichsten Änderung und sah einer in nächster Zeit stattzuhabenden (sic!) Umwälzung als etwas Unausbleiblichem entgegen. Die Umwandlung werde leicht und mit wenig Schlägen vor sich gehen, die staatlichen und gesellschaftlichen Formen hielten nur noch ganz äußerlich fest. Ich erinnere mich noch ganz genau der Worte: die Revolution sei bereits in allen Köpfen vollzogen; das neue Deutschland sei fertig wie ein Erzguß, es bedürfe nur eines Hammerschlags auf die tönerne Hülle, das es hervortrete. Inzwischen hatte sich Gutzkow uns genähert; er opponierte, betonte die Kraft der Trägheit, die Macht des Alten und Furcht vor Neuem, die Gewohnheit der Massen zu dienen und zu folgen, den Mangel an Charakter in der unendlichen Mehrzahl, und äußerte in seiner vorsichtigen Weise hunderterlei Bedenken. Wagner verlor die Selbstbeherrschung (?) und brach die Debatte mit starken, unmutig gesprochenen Worten ab.' Sein ganzes Verhältnis zu der damaligen freiheitlichen Bewegung der Geister ist in dieser Situation sehr deutlich gekennzeichnet: er traute ihr, die von Freiheit, Einheit, deutscher Größe so viele Worte machte, etwas von der Kraft und Tiefe zu, die er in sich selber fühlte; er überschätzte sie, wie er unwillkürlich soeben noch seine Laube-Gesellschaft überschätzt hatte, und deshalb mochten ihm wohl die vorsichtigen Bedenken Gutzkows ebenso egoistisch unsittlich vorkommen, als ihn die feurige Gesinnung des alten Spohr überraschte und erfreute.

Sonderbarer Weise gestaltete sich die bald darauf unter ungeheurem Aufsehen vor sich gehende Aufführung des ‚Uriel Akosta', trotzdem sie das ganze literarische Dresden in Aufregung versetzte, eben durch dieses Aufsehen für den vorsichtig berechnenden und erwägenden Autor zur unerwarteten Niederlage. Es lag allzunahe, sich diese Typen des jüdischen Lebens ins Christliche zu übersetzen; ersichtlich war hier ein wesentlich politischer Stoff in poetischer Form vorgeführt. Nach Gutzkows Erzählung habe der König an Herrn von Lüttichau ein eigenhändiges Schreiben mit der Drohung erlassen, er werde ihm künftig einen Censor setzen lassen, wenn Stücke

so aufregender Art, wie die ‚Karlsschüler' und ‚Uriel Akosta', wieder gegeben würden![1] Fast hätte sich die definitive Anstellung Gutzkows, ohne die Vermittelung der Frau von Lüttichau beim Prinzen Johann, und durch diesen beim Monarchen, dadurch noch in letzter Stunde zerschlagen!

Im Übrigen hatte sich der Mittelpunkt der literarischen Geselligkeit Dresdens mit dem letzten Winter einigermaßen verschoben: der frühere ‚Engelklub' mit seinen nächtlichen Symposien bestand zwar als ‚Künstlerkneipe' noch fort, hatte sich aber doch in seinem wesentlichen früheren Bestande in einen, wöchentlich wiederkehrenden, spezifisch Hillerschen Salon-Abend umgewandelt. Je weniger Hillers untergeordnetes Talent seinem Ehrgeiz eine nennenswerte Befriedigung zu verschaffen vermochte, desto mehr sah er es darauf ab, sich auf rein gesellschaftlichem Wege einen Anhang und eine täuschende Notabilitätsstellung zu verschaffen, und da seine Mittel ihm die Ausübung einer weitgehenden Gastlichkeit gestatteten, pflegte er jeden Mittwoch in seinem Salon Alles zu sehen, was die sächsische Residenz an einheimischen und durchreisenden Kunst- und Literaturgrößen aufwies. ‚An manchen Abenden waren alle Räume gedrängt voll und fast jeder der Anwesenden hatte auf irgend einem Felde einen bekannten Namen. Es war kein ausschließlich deutscher Salon; man hörte auch viel französisch reden; die Hausfrau Antolka, eine frühere Sängerin, die, um ihrem Gatten zu folgen, der Bühne Lebewohl gesagt hatte, war eine Polin, schön, jung, von halbslavischem Reize: drei oder vier glänzende Schönheiten gruppierten sich um sie, Verwandte, die längere oder kürzere Zeit in Dresden zubrachten'[2]. Bei Hiller als Gast wohnte Berthold Auerbach, der nach Pechts treffender Bemerkung damals ‚die erste Auflage seiner Naivetät noch nicht verbraucht hatte'. Der ehemalige Rabbinatskandidat, ein kleiner untersetzter, breitschultriger Mann mit funkelnden Augen und dunkelbraunem lockigem, die Schulter überwallenden Haar, hatte soeben, nachdem seine früheren Romane fast unbeachtet vorübergegangen waren, mit der ersten Sammlung seiner Schwarzwälder Dorfgeschichten einen ungewöhnlichen Erfolg erlebt. Er war nach Pecht von einer ‚so treuherzigen Eitelkeit, daß sie eben darum nie etwas Verletzendes hatte, selbst wenn er geneigt war, es als das Haupterfordernis höherer Bildung zu betrachten, daß man seine Dorfgeschichten gelesen hatte'. Wagner bezeichnet ihn auf Grund ihres damaligen Verkehrs noch in späteren Jahren

---

[1] ‚Allerdings würde jetzt Schiller so Etwas wie den ›Tell‹ nicht mehr schreiben dürfen', hatte Herr von Lüttichau zu Wagner gesagt. Ges. Schr. VIII, S. 120. — [2] Meißner, Gesch. meines Lebens I, S. 165. ‚Seit Mazarin hat vielleicht niemand so schöne Nichten gehabt wie Ferdinand Hiller', fügt er der obigen Schilderung hinzu. ‚Sie sind auch alle durch ihre Schönheit zu ungewöhnlichen Heiraten gelangt: die eine wurde eine Gräfin Kolowrat, die andere die Frau des französischen Schriftstellers Ernst Feydeau u. s. w.'

als ‚offenbar sehr begabten, wirklich talent- und geistvollen Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigentümliche deutsche Volksleben wie eingewachsen erschien und mit dem er längere Zeit auch über den Punkt des Judentums mannigfach verkehrt habe',[1] wenn er auch hinsichtlich des bleibenden Wertes jener ‚Dorfgeschichten', in denen er ‚der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivität schwäbischer Dorfbauern mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt fand',[2] dem überschwänglichen Tagesurteil sich nur mit einigem Rückhalt anschließen konnte. Hiller seinerseits tat sich nicht wenig auf sein fertiges Klavierspiel zu Gute, und da in der damaligen Mendelssohnschen Schule gerade Bach mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde, erbat sich Wagner einmal von ihm den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Teile des wohltemperierten Klaviers (Es moll), weil dieses Stück ihn stets so besonders magisch angezogen hatte. ‚Ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährnng dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gothik und all den Alfanzereien nicht mehr die Rede. Dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer ‚griechischen Heiterkeit' über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Akzentuieren auf das Manierlichste ausgemerzt war'.[3]

Ausführliche Schilderungen der Hillerschen Salon-Abende, bei denen regelmäßig Wagner mit erwähnt wird,[4] wiewohl er sie doch nur ausnahmsweise besucht hat, nennen uns als die Hauptteilnehmer derselben außer den Dresdener Malern, Bildhauern, Architekten, Musikern, Literaten und Angehörigen des Hoftheaters, wie den feindlichen Brüdern Emil und Eduard Devrient, insbesondere auch eine ganze Schar junger österreichischer Poeten, die ‚der zensurgeknebelten Heimat den Rücken gewandt', vorherrschend

[1] Ges. Schr. VIII, S. 321. — [2] Ges. Schr. III, S. 73. — [3] Ges. Schr. VIII, S. 388f.: ‚Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich später einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüt von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studiert hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Teilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihm kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß jene (die Mendelssohnsche ‚Enthaltsamkeits-Schule') von ihrem als Eigentum gehüteten Bach *nichts* wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!' — [4] Vgl. Friedrich Pecht, A. Meißner, Johannes Nordmann u. a. (Letzterer in Kürschners Wagner-Jahrbuch 1886).

Stammesgenossen des Gastgebers. ‚Auch Gutzkow', erzählt Fr. Pecht, ‚habe ich hier zum ersten Male persönlich kennen gelernt, wenn stark abgestoßen werden, kennen lernen heißt. Das Lauernde, Hinterhaltige dieser vom glühendsten Ehrgeiz verzehrten Natur war in hohem Grade antipathisch, obwohl er sehr unterhaltend sein konnte, wenn er gerade für sich einnehmen wollte. Er hatte ein Spitzmausprofil, das der Maler Ramberg' (ebenfalls einer der Besucher des Hillerschen Salons) ‚köstlich zu karikieren verstand, und seine zugekniffenen Augen harmonierten nur zu sehr mit seinem, keinerlei Hingebung kennenden, schnüffelnden Wesen'.[1] ‚Unter den Frauen glänzte die Schröder-Devrient, deren blonde Schönheit nur von ihrem Genie überboten ward, übermütig, verführerisch und ein wenig Polissone, gemeinschaftlich mit der Gräfin Hahn-Hahn, der viel weniger verführerischen, aber immer vornehmen und in guten Stunden doch keineswegs anmutslosen Dame', welche damals ‚mit ihrem Gatten, dem Baron Bistram, einem sehr liebenswürdigen livländischen Edelmann, in wilder Ehe lebte, zum nicht geringen Herzeleid der Königin und vieler anderer hoher Damen, weil sie dieselbe deshalb nicht zu Hofe bitten konnte, was sie sonst sehr gerne getan hätte'[2] . . . Einen Beleg für die anmutig unwiderstehliche ‚Polissonerie' der Schröder-Devrient bietet uns die Erzählung eines jener jungen österreichischen Poeten, J. Nordmann, dessen Verlangen, Wagner vorgestellt zu werden, sie befriedigte, indem sie ihm dabei jedoch zugleich die Verlegenheit bereitete, ihn dem Meister gegenüber für einen ‚durchreisenden konzertierenden Flötenbläser' auszugeben. Der Lösung des komischen Quiproquo folgte dann ein ernstes Gespräch, über welches Nordmann später berichtet, ihm habe darin vor Allem die tiefgegründete Bildung Wagners imponiert. ‚Er sprach von den griechischen Dramatikern mit einem Verständnis, das man bei manchem Fachprofessor vergeblich suchen dürfte; es fiel mir aber schon damals auf, daß er sich mit Vorliebe über den deutschen Mythos erging. Als ob ich ein geistiges Opferfest begangen hätte, erschien mir die Stunde, die mich Wagner mit seinem anregenden Gespräche festhielt'[3].

Eine eigenartige literarische Zusendung empfing der Meister am Neujahrstage 1847 in Gestalt einer Folge von Nummern der ‚Wiener Musikzeitung'. Sein junger Wiener Enthusiast, der Studiosus Hanslick, dessen juristische Beschäftigungen ihn in seinen musikalischen Passionen nicht beschränkten, hatte sich darin mit gebührender Umständlichkeit seiner vom ‚Tannhäuser' empfangenen Eindrücke in Gestalt des Versuches einer eingehenden Analyse entledigt. ‚Mit Erlaubnis Liszts', erzählt Letzterer selbst, ‚hatte ich die ihm gehörige Partitur des Tannhäuser die er bei Mechetti deponiert, bei der Ab-

[1] Fr. Pecht, Aus meiner Zeit I, S. 291. — [2] Ebenda. S. 281. — [3] J. Nordmann in Kürschners ‚Wagner-: Jahrbuch' 1886, S. 77.

fassung eines langen, mit vielen Notenspielen gespickten Aufsatzes benützen dürfen, der sich durch elf Nummern der Wiener Musikzeitung fortschleppte'. Die Schwächen der Arbeit ließen den guten Willen nicht verkennen, der ihrer Entstehung zugrunde lag. Immer wohlwollend und zur Aufmunterung und Belehrung jugendlich strebender Talente geneigt, nahm Wagner in einem ausführlichen Briefe vom 1. Januar 1847 von der empfangenen Sendung Notiz, wobei er zugleich bemüht war, die ihm aus dem Schriftstücke entgegengetretenen Grundirrtümer des Verfassers zu berichtigen. ‚Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an', heißt es in diesem Schreiben. ‚Das bewußtlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fern abliegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungs-Periode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden. Die christliche Dichtung des Mittelalters z. B. war diese unmittelbare, bewußtlose; das vollgültige Kunstwerk wurde aber damals nicht geschaffen, — das war Goethe in unserer Zeit der Objektivität vorbehalten. Daß nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft ermöglichen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt, und wenn wir mit Recht bezweifeln müssen, daß für das von uns besprochene Kunstgebiet eine solche Begabtheit so bald sich zeigen werde, so ist doch die mehr oder weniger glückliche Mischung beider Geistesfähigkeiten schon jetzt in jedem der Kunst wirklich förderlich sein sollenden Künstler als auffindbar vorauszusetzen, — und die Getrenntheit dieser Gaben als zum höheren Zweck, genau genommen, unwirksam anzusehen'. Wichtiger, und, wie die Folgezeit lehrte, für immer entscheidend war ein anderer Irrtum des jungen Musikschriftstellers. Es war kein Zufall, daß er sogleich bei seiner ersten persönlichen Begegnung mit Wagner die Unterhaltung gerade auf Meyerbeer lenkte. Wir haben schon in anderem Zusammenhang[1] darauf hingewiesen, mit wie erfinderischem Eifer obskure Zeitungsschreiber der von Meyerbeer besoldeten Presse sich ein Gewerbe daraus machten, namentlich in auswärtigen Blättern Wagners Dresdener Erfolge, soweit sie nicht einfach totzuschweigen waren, zu Gunsten des großen Beherrschers der Operntheater zu verwerten. Das hieß nichts Anderes, als das positive Ringen des Künstlers nach höchsten Zielen der Öffentlichkeit gegenüber mit einem irreleitenden Dunst und Nebel umgeben und es in seinen wahren Zügen vollends unkenntlich machen. Gewiß gehörte diese Wahrnehmung zu den traurigsten Erfahrungen von Wagners Dresdener Epoche. Wen es je gewundert hat, das offene Bekenntnis, in seinem gesamten künstlerischen Wollen gerade mit dem reklameberühmten Opernmusikkönige am allerwenigsten gemein zu haben, — wen es

[1] Band I des vorliegenden Werkes, S. 513/14.

gewundert hat, dieses offene Bekenntnis in ‚Oper und Drama‘ mit so explosiver Gewalt hervorbrechen zu sehen, der hat es sicherlich sich nicht vergegenwärtigt, wie lange es der Meister unter dem Zwange seiner Dresdener Stellung hat zurückhalten müssen, wie peinigend es ihm war, ohne eine Verletzung aller erdenklichen Rücksichten, von der rein persönlichen Bescheidenheit bis zur — ‚Dankbarkeit‘ (!) für nie empfangene Dienste,[1] sich nicht öffentlich ablehnend über eine derartig widerspruchsvolle, verwerfliche Zusammenstellung äußern zu können! Nur unter gleichzeitiger Kundgebung eines großen, bedeutungsvollsten Gedankenzusammenhanges, erst nachdem gewaltig erschütternde Vorgänge ihn dem ganzen falschen Lebensverhältnis seiner Dresdener ‚Kapellmeister‘-Stellung entrückt hatten, konnte auch dieses Bekenntnis ohne fernere Scheu vor dem Vorwurf der Anmaßung öffentlich abgelegt werden. Einstweilen hinderte ihn nichts, es privatim da zum Ausdruck zu bringen, wo keine ähnliche Rücksicht ihn band, wo er im Gegenteil sich verpflichtet fühlte, eine aufdämmernde Erkenntnis mit teilnehmendem Wohlwollen dem Lichte einer helleren Einsicht zuzuführen.

‚Was mich um eine Welt von Ihnen trennt‘, fährt daher der Neujahrsbrief von 1847 in seinem Wortlaute fort, ‚ist Ihre Hochschätzung Meyerbeers.[2]) Ich sage das mit vollster Unbefangenheit; denn ich bin ihm persönlich befreundet, und habe allen Grund, ihn als teilnehmenden, liebenswürdigen Menschen zu schätzen. Aber wenn ich Alles zusammenfasse, was mir als innere Zerfahrenheit und äußere Mühseligkeit im Opern-Musikmachen zuwider ist, so häufe ich das in den Begriff ›Meyerbeer‹ zusammen. Und dies um so mehr, weil ich in der Meyerbeerschen Musik ein großes Geschick für äußerliche Wirksamkeit erkenne, die um so mehr die edle Reife der Kunst zurückhält, als sie mit aller Verleugnung der Innerlichkeit in jeder Farbe zu befriedigen sucht. Wer sich in das Triviale verirrt, der hat es an seiner edleren Natur zu büßen; wer es aber absichtlich aufsucht, der ist — glücklich, denn er hat es an nichts zu büßen.‘ Wir glauben bei diesen Worten jener Marienbader Unterredung vom Sommer 1845 (S. 99) nachträglich als Zeugen beizuwohnen, welche in der, zuvor näher beachteten schmählichen Entstellung, wenn nicht eben der Nachwelt, so doch einem zahlreichen Leserkreise der heutigen Mitwelt überliefert worden ist. Der so sehr beteiligte Gewährsmann hat bei ihrer Reproduktion offenbar nur den, von den persönlichen Beziehungen Beider handelnden Vordersatz Wagners, und zwar (um uns

---

[1] Vergleiche dazu die gesamten bisherigen Schicksale seiner Werke in Berlin! —
[2] In der Abhandlung des jungen Wiener Schriftstellers findet sich u. a. der Passus: ‚Wagners Tannhäuser gehört in geistvoller, charakteristischer und neuer Behandlung des Orchesters zu den eminentesten Leistungen, die wir hierin besitzen, und ist ebenbürtig den **drei größten Werken**: ›**Freischütz**‹, ›**Hugenotten**‹ (!) und ›**Sommernachtstraum**‹ (!)‘.

milde auszudrücken) ungenau wiedergegeben, den entscheidenden Nachsatz aber überhört oder — verschwiegen. Ersichtlich hat es sich schon damals um den gleichen Gegensatz beider Interlokutoren gehandelt, der in der nunmehrigen schriftlichen Erklärung endgültig zum Austrag kommt.

Endgültig, — denn Wagner erhielt keine Veranlassung mehr, auf diesen Gegenstand zurückzukommen, und hatte wohl schon in den nächsten Tagen seine briefliche Mitteilung und ihren Adressaten über den anderen Dingen vergessen, die seinen Tätigkeitstrieb in Anspruch nahmen und uns im folgenden Kapitel beschäftigen werden. Der junge Wiener Jurist und Musik-Literat hingegen, zum Schluß freundlichst dazu ermuntert, ‚bald wieder etwas von sich hören zu lassen', machte von dieser Erlaubnis keinen weiteren Gebrauch. Er schwieg zuvörderst ganz, um sodann nach einer Reihe von Jahren mit so veränderten Ansichten[1] hervorzutreten, daß Wagner, nach seinen eigenen Worten, über diese inzwischen erfolgte ‚Umtaufe' ‚völlig erschrocken war'. Daß seine Ablehnung der von Jenem beliebten Zusammenstellung der leicht verletzlichen Schriftsteller-Eitelkeit des jungen Literaten in dem Lichte einer ‚unberechtigten Verstimmung' (!) erschienen war, die wiederum ihn gegen den nichts ahnenden Meister ‚verstimmte', würden wir nicht glauben, wenn nicht nach so langen Jahren — er selbst es uns versicherte![2]

---

[1] Es genüge, hier ein Paar einzelner Sätze einander gegenüberzustellen. Hanslick anno 1846: ‚Die Musik des fliegenden Holländers ist eine der poesiereichsten und herzgewinnendsten Musiken der Neuzeit, und was denselben so felsenhoch aus dem Meere unserer Alltagsopern emporhebt, ist die echte hohe Poesie im Auffassen des Stoffes, der begeisterte Schwung im dramatischen Ausdruck'. Hanslick anno 1859: ‚Wo die Oper (der fliegende Holländer) des schildernden Elementes sich begibt, wo sie aufhört Marine und anfängt Musik zu sein, da stehen Wagners Blößen im hellsten Licht: die Armut seiner Erfindung und das Dilettantische (!) seiner Methode; ein hölzernes Pathos kämpft mit den von allen Seiten hereinschlagenden Wogen der Trivialität.' Schon 1857 ist ihm die Tannhäuser-Ouvertüre ein ‚auf den rohen Effekt gearbeitetes Potpourri'. Was zwischen den beiden, einander so diametral entgegengesetzten Meinungsäußerungen desselben Mannes über ein und dasselbe Werk liegt, ist die nackte Tatsache des Erscheinens der Abhandlung über das ‚Judentum' und der notgedrungene endliche Protest Wagners in ‚Oper und Drama' gegen die fortgesetzte planmäßige Verwechselung seines Kunstideals mit der Meyerbeerschen Effektoper. — [2] Siehe Hanslick, ‚Mein Leben'.

VII.

Lohengrin.

Glucks ‚Iphigenie in Aulis'. — Schiefes Urteil Bancks über Wagners Auffassung der Ouvertüre. — Besuch Kittls. — Chordirektor W. Fischer. — Umzug ins Marcolinische Palais. — Differenzen mit der Direktion. — König Friedrich Wilhelm IV. zum ‚Rienzi' in Dresden. — ‚Tannhäuser' mit neuem Schluß. — ‚Rienzi' in Berlin. — Tod der Mutter.

> Das Tragische der Situation meines ‚Lohengrin', das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, sollte mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung so zum Bewußtsein kommen, daß dich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach.
>
> Richard Wagner.

Unter den Taten von monumentaler Bedeutung, die in Wagners Dresdener Dirigententätigkeit als besonders bemerkenswerte Gedenksteine dastehen, nimmt die Einreihung der Gluckschen ‚Iphigenie in Aulis' in das Repertoire des Hoftheaters eine hervorragende Stelle ein. Der sorglichen Vorführung dieses Werkes, ihrer Bearbeitung in textlicher und musikalischer Hinsicht widmete er einen so hingebenden Eifer, daß er selbst die Arbeit an seinen eigenen Werken, der Vollendung des ‚Lohengrin' und der Umarbeitung des dritten ‚Tannhäuser'-Aktes, dahinter zurücktreten ließ. Die ihm für die Aufführung des Werkes zu Gebote stehenden Kräfte waren die ausreichendsten, ja vorzüglichsten, besonders auch seit die Schröder-Devrient durch den Abschluß eines neuen — ihres letzten — Engagement-Kontraktes (1. Okt. 1846) wiederum für Dresden gewonnen war.[1] Für einen so schönen und in seinem Gelingen so gesicherten Zweck widmete er sich daher mit vollem Feuer der eingehenden Durchsicht des musikalischen wie des textlichen Teiles der Gluckschen Meisterschöpfung.

---

[1] Agamemnon—Mitterwurzer, Klytämnestra—Schröder-Devrient, Iphigenie—Johanna Wagner, Achilleus—Tichatschek, Kalchas—Dettmer, Artemis—Frl. Marpurg.

Für den musikalischen Teil bot sich ihm zunächst nur die Berliner Partitur dar, nach welcher einst Spontini die Oper für den preußischen Kronprinzen, jetzt regierenden König und Schirmherrn der Künste, vor den leeren Räumen des Berliner Opernhauses aufgeführt hatte. Alsbald erkannte er, daß er Gefahr laufe, durch einzelne Spontinischen Arrangements über die ursprünglichen Intentionen des Meisters getäuscht zu werden. Er zögerte nicht, sich die alte Pariser Ausgabe (von 1779) des auf der Bühne so seltenen Werkes kommen zu lassen,[1] um es hiernach genau zu studieren und zugleich, mit weisem Maßhalten, in genauem Anschluß an die wirklichen Intentionen des Komponisten, die Instrumentation überall da zu verstärken, wo es das Bedürfnis des seitdem vollzogenen Fortschrittes in der Benutzung der orchestralen Mittel gebot. ‚Mit welchem Ernst Wagner dieses Gluckſche Meisterwerk studiert, beziehungsweise nach seiner Idee zur Aufführung neu bearbeitet hat, erhellt aus dem Umstande, daß von den 300 Seiten der Partitur wenigstens 200 Seiten sind, auf welchen er teils kleinere, teils wichtigere Veränderungen und Anmerkungen gemacht hat. Vortragszeichen finden sich fast in jeder Zeile, ebenso zahlreiche Anmerkungen und Änderungen in bezug auf die Instrumentation. Größere musikalische Änderungen sind auf neun, an den betreffenden Stellen beigesteckten Zetteln eingetragen; das größte Interesse beanspruchen aber die verschiedenen musikalischen Zusätze, durchweg von Wagners Hand, welche nicht weniger als vierzig große Folio-Seiten füllen, darunter volle acht Seiten ›Einlage‹ als Schluß der Oper.'[2]

Für die Qualität des deutschen Textes hingegen, wie er ihn in der Berliner Partitur vorfand, konnte ihm leider keine Pariser Original-Ausgabe helfen. Sie veranlaßte ihn noch nach Jahren zu dem Ausruf: ‚Wer eine Berliner Partitur von einer Gluckschen Oper gesehen und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher diese Werke dem Publikum vorgeführt werden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Glucks Opern in diesen, alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden Übersetzungen sich dennoch einen Maßstab für dramatische Deklamation bildete!' Es mußte daher auch nach dieser Seite hin für Abhilfe der Mängel gesorgt werden. Der ganze textliche Teil wurde einer sorgfältigen Revision unterzogen und in Übereinstimmung mit der Musik umgedichtet. Eine besondere Schwierigkeit trat ihm endlich noch in der Schlußszene entgegen. Gerade wie gleichzeitig im ‚Tannhäuser' der Mangel sich ihm immer fühlbarer aufdrängte, daß der

[1] Iphigénie en Aulide, tragédie opéra en trois actes dédiés au roy par Mr. le Chevalier Gluck. Paris, Le Marchand, 298 Seiten Folio. — [2] Beschreibung von Wagners Handexemplar dieser Partitur im Liepmannsohnschen Autographen-Katalog vom Dezember 1886.

dritte Akt die beiden um die Seele des Sängers ringenden Prinzipien nicht noch einmal sichtbar verkörperte, sondern sich dafür an bloßen Andeutungen genügen ließ, so konnte ihn auch am Schlusse des Gluckschen Werkes die bloße Verkündigung des veränderten Ratschlusses der Göttin durch den Priester, zur Rettung Iphigeniens vom Opferaltar, in keiner Weise zufriedenstellen. Die antike Dichtung hatte den wunderbaren Vorgang dieser Rettung in Übereinstimmung mit dem sonstigen Gebrauch der griechischen Tragödie, nur erzählen lassen. Schiller vollends, dem in seiner Bearbeitung des euripideischen Stückes der erkältende epische Bericht nach spannendster und bedeutsamster Handlung mißfiel, hatte das Stück auf dem Punkte geschlossen, wo das psychologische Interesse erschöpft, der Kampf in der Seele der Heldin ausgekämpft war, und die Erzählung von ihrer Rettung ganz weggelassen. Glucks Textdichter, die Schwierigkeit des bloß erzählenden Abschlusses nicht minder empfindend, ließ es gleichwohl bei der bloßen Verkündung des Kalchas über die erfolgte Sinnesänderung der Göttin bewenden, wo Richard Wagners dichterische Empfindung gebieterisch verlangte, daß ihr göttlicher Wille — von ihren eigenen Lippen verkündet — die Lösung des Konfliktes vor den Augen und Ohren des Zuschauers herbeiführe. Aber auch seinem Inhalte nach erregte dieser Ratschluß an sich selbst ein gewichtiges Bedenken und drohte den Eindruck des ganzen Werkes auf ein modernes Publikum völlig zu vereiteln. Hatte doch sogar schon bei der ersten Pariser Aufführung gerade der Schluß, die Vermählung Iphigeniens mit Achill, die Hörer kalt gelassen! Unmöglich konnte hier dem ‚Chantez, dansez!‘ als hergebrachter Opernforderung, eine solche Bedeutung eingeräumt werden, daß die Vereinigung der Liebenden unter Gesang und Tanz den Abschluß und Ausgang so tiefgehender, leidenschaftlicher Vorgänge bildete, als sie das vorangehende Drama darbot. Zudem hatte ja Gluck selbst vier Jahre später eine ‚Iphigenie in Tauris‘ geschaffen, und Goethes Dichtung war dem Publikum deutscher Theater geläufig. Somit war die Entrückung der Atreustochter in das ferne Land, in welchem sie dereinst die Verbrechen ihres Stammes sühnen sollte, und mit ihr eine feierlich schöne Schlußwendung geboten. Was kein anderer wagen durfte, an das Werk des Meisters durch einen Eingriff in die Textdichtung selbst die nachbessernde Hand zu legen, fühlte Wagner als Pflicht. Er vollzog dieselbe mit gewohnter Hingebung und Sorgfalt. Die Worte, die er der nun in strahlendem Lichtglanz über dem Altar erscheinenden Göttin in den Mund legt, erinnern in ihrer einfach schönen und klaren Diktion an Goethes taurische Iphigenie. Auch die Vorschriften für die szenischen Arrangements zeugen durch ihr Eingehen auf die minutiösesten Einzelheiten von dem Eifer, mit dem er des Werkes, wie eines eigenen, sich annahm. So besonders auch in der genialen szenischen Anordnung des Schlußtableaus, der endlich gewonnenen frohen Abfahrt der Griechen nach Troja. Die düsteren Wolkennebel zerteilen sich,

das hellste Tageslicht kommt zum Vorschein, man gewahrt in den klarsten Farben das Ufer und die griechische Flotte, deren Wimpel seewärts flattern und auf welcher, durch Kinder als Matrosen, das regste Leben herrscht.

Die warme Begeisterung, mit welcher seine darstellenden Genossen sich unter seiner Leitung dem Studium ihrer Aufgaben widmeten, konnte ihn wohl für die unverständigen Äußerungen entschädigen, mit welchen seine federführenden Gegner Schritt für Schritt seine gesamte Tätigkeit begleiteten, so lange nicht der eklatante Gegenbeweis eines unleugbaren Erfolges sie vorübergehend zum Verstummen brachte. Wenigstens suchte sich dieses Unwesen anonymer Berichterstatterei vor den Aufführungen seinen Spielraum zu sichern und durch ausgestreute Verdächtigungen den Boden für einen solchen Erfolg im voraus zu unterminieren. So war es gelegentlich der neunten Symphonie geschehen, — das gleiche Manöver wiederholte sich, sobald die Absicht einer bevorstehenden Aufführung des Gluckschen Werkes an die Öffentlichkeit drang. ‚Jetzt studiert man Glucks Iphigenie in Aulis', ließen sich die Leipziger Signale unterm 17. Februar aus Dresden schreiben. ‚Eine unglückliche Wahl, welche Zeit und Mühe erfolglos opfert; denn noch nirgend ist es möglich gewesen, dieses Gluckschе Werk, welches, in den Formen am meisten veraltet, von dem dramatischen Inhalte nicht gehoben wird, mit einiger Wirkung wieder auf unserer modernen Bühne zu erhalten.' An diese Betrachtung knüpft der Signalist seine Räsonnements über die Fortschritte, die Wagners neuestes Werk, trotz aller unversöhnlichen Kritik, in der Gunst des Publikums gemacht: ‚ein interessantes, bewunderungswürdiges Phänomen ist, daß das Dresdener kühle und bedächtige Theaterpublikum durch die Wagnerschen Opern in ein so feuriges, enthusiastisches verwandelt ist, wie Deutschland es nicht weiter aufzuweisen hat. Denn wo kommt es vor, daß der Komponist einer seit Jahresfrist auf dem Repertoire befindlichen Oper bei der Aufführung derselben noch dreimal gerufen wird, wie bei der letzten Darstellung des ‚Tannhäuser'? Leider und auffallenderweise hat sich dieser tapfere Enthusiasmus nur für die Wagnersche Musik ausgebildet . . . So lange die deutschen Hofkapellmeister die Opern anderer deutscher Kunstkollegen' (man denkt unwillkürlich an Hiller und seinen ‚Traum in der Christnacht'!) ‚mit einer so schrecklich abwendenden Gleichgültigkeit betrachten und nur für ihre eigenen Opern schwärmen, über andere deutsche Werke (!?) zu peinlichem, strengem Gerichte sitzen und über die eigenen Kompositionen nichts anderes als das Echo süßen Eigendünkels hören möchten: bis dahin wird es mit der deutschen Oper trübselig stehen . . . Die Oper wird zur Stadtmusik und der Komponist besorgt sich seinen Lokalruhm so gut als möglich.' Der Adressat auch der letzteren Betrachtungen ist nach dem Vorausgehenden so wenig zu verkennen, wie die ihnen zugrunde liegenden unlauteren Motive des Neides und der Mißgunst.

Sie geboten ein Einschreiten gegen alles und jedes, was seinen Ausgang von der angefochtenen Persönlichkeit Richard Wagners nahm.

Glücklicherweise erwies sich ein solches Eifern machtlos, wo die künstlerische Tat auf das Feld trat. Am 22. Februar 1847 gewann sich die ‚am meisten veraltete, durch ihren dramatischen Inhalt nicht gehobene' Oper Glucks siegreich einen unbestreitbaren Erfolg. Die Schröder-Devrient entfaltete als Klytämnestra alle Macht ihres Künstlernaturells und ersetzte, was dem Stimmorgan an Ermattung anzumerken war, durch ihre plastische Erscheinung und die geniale Vollendung ihres Spieles. So erhob sie insbesondere die große Verzweiflungsszene des dritten Aktes, nachdem Iphigenie zum Altar abgegangen (‚meine Tochter, wo ist meine Tochter?') zum hinreißenden Höhepunkt ihrer Leistung. Gleich meisterhaft war die Wiedergabe des Agamemnon durch Mitterwurzer, besonders in der großen Szene am Schlusse des zweiten Aktes. Tichatschek sang den Achill mit so zündendem Schwung, daß man bei seinem Vortrag der berühmten Ddur-Arie lebhaft an die erste Pariser Aufführung erinnert wurde, bei welcher die jungen französischen Kavaliere den Degen für Marie Antoinette zogen und durch ihren begeisterten Applaus die schwankende Aufnahme des Werkes als eine günstige entschieden. Als opferfreudige jugendliche Heldin Iphigenie stand Johanna Wagner den übrigen Darstellern würdig zur Seite. Die Partien des Kalchas und der Artemis waren in guten Händen. Eine so warme und lebendig gefärbte Darstellung des Werkes in allen seinen Teilen gewann ihm unter allen Gluckschen Opern den populärsten, d. h. nach Wagners Worten, den am wenigsten affektierten Erfolg, so daß es binnen drei Monaten unter allgemeiner Teilnahme nicht weniger als sechs Wiederholungen erlebte.

Für den Dirigenten knüpfte sich an diese Aufführung noch die Erinnerung an die öffentliche Beurteilung seiner Leistung. ‚Sonderbar', sagt er selbst, ‚ging es mir mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrezensenten Dresdens, Herrn C. Banck. Was dieser früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung und trotz meiner ihm stets widerwärtigen Leitung, seinen ziemlich ungeschmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag der bereits sonst oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Greuel'. Diese hatte nämlich zuvor bereits Reißiger, mit gänzlicher Verkennung ihres poetischen Gedankens, der zu dem Inhalt des dadurch eingeleiteten Werkes in der genauesten Beziehung steht, wiederholt vor der Aufführung einer ganz anderen Oper, der von ihm dirigierten ‚Iphigenia in Tauris', zum Besten gegeben und darin, dem stehenden Zuschnitte der älteren Ouvertürenform gemäß, vom neunzehnten Takte ab ein von Gluck in keiner Weise gewolltes noch vorgeschriebenes ‚Allegro' fingiert. Eben durch die willkürliche, gedankenlos mißverständliche Entstellung hatten jene früheren Vorführungen des Tonstückes ihn als Zuhörer immer kalt gelassen. Erst jetzt,

durch sein eigenes Studium desselben, lernte er dessen große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit recht erkennen und würdigen. Damit ging ihm aber auch die Notwendigkeit einer ganz anderen Art des Vortrages auf.[1] Die vortreffliche Kapelle war, wenn auch mit anfänglicher Verwunderung, in vollem Vertrauen zu ihrem Leiter auf diese veränderte Auffassung eingegangen. Anders der Kritiker, der von der ganzen Vorführung nur das eine empfand, daß sie von dem Hergebrachten abwich, und dem entsprechend die Wiedereinsetzung des sonstigen — nicht Gluckschen, sondern Reißigerschen — Allegros in seine früheren, angemaßten Rechte verlangte. ‚So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: sie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffassung zur neuen Erscheinung Gewordene, so daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am überzeugtesten zu Werke ging, am verwirrtesten zu erscheinen; da, wo ich glaubte, dem gesunden Gefühle am bestimmtesten Genüge zu tun, für ganz verwahrlost zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe an die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegensatz der Hauptmotive bis in das Leidenschaftliche, Heftige sich steigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Takten vor der letzten Wiederkehr des Unisono, ergab sich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaßes als unerläßlich, so daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthemas das Tempo, ebenso notwendig wieder für den Charakter dieses Themas, zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Absicht, sondern nur das Material der Absicht erfassenden Kritiker, ergab sich nun hieraus der Beweis für meine irrige Ansicht des Hauptzeitmaßes, weil ich am Schlusse sie ja selbst wieder aufgegeben hätte. Ich ersah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Sylben sticht, nie aber vom Geiste selbst getroffen wird.‘

Worauf es dem eigentlichen ‚Musiker von Fach‘ aber im Grunde hierbei ankam, sollte er bei dieser Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen, als er mit Ferdinand Hiller freundschaftlich über diesen Fall verkehrte. ‚Daß ein äußerlicher Tempowechsel in der Ouvertüre nicht stattfinde, mußte er mir, gestützt auf die echte Partitur, allerdings zugeben; nur behauptete er, dem Schisma solle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieses einzige Tempo, somit allsogleich den Anfang‘ (jenes Motiv des Agamemnon, seines Anrufes aus schmerzlichem nagenden Herzensleiden) ‚in dem schnellen Zeitmaße nehmen möchte, in welchem sonst das vermeintliche Allegro der Ouvertüre gespielt wurde. Ich fand diesen Ausweg vortrefflich für denjenigen,

[1] Vgl. über diesen Vortrag den Aufsatz Wagners: ‚Glucks Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis.‘ Eine Mitteilung an den Redakteur der ‚N. Zeitschrift für Musik‘ (Ges. Schr. V, S. 143 ff.).

der weder sich noch andere aus einer Gewöhnung gerissen sehen will, die, wie der Respekt vor eben dieser, und zwar stets falsch vorgetragenen Ouvertüre, einen Teil der Autoritäts-Basis ausmacht, auf welcher sie großwachsen, musizieren, komponieren, dirigieren und — kritisieren. Nur kein Rütteln an dieser Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meister, sondern, genau betrachtet, lediglich um ihrer selbst, um ihrer ganz nichtigen Existenz willen: denn das eine zugegeben, daß man bisher ein Werk für ein Muster gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, sondern geradeswegs die sinnloseste Entstellung zuteil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen geraten!‘ — —

Um die Zeit dieser ‚Iphigenien‘-Aufführungen empfing er den Besuch seines Jugendfreundes Johann Kittl, der auf der Rückreise von einer ausgedehnten Tour nach Kopenhagen und Stockholm, Hamburg und Hannover, die er zur Stärkung seiner Gesundheit unternommen, in Dresden eintraf. Er kam soeben von Berlin, wo er von Meyerbeers Mutter zu Tisch geladen war, als diese nach der ersten Aufführung des Michael Beerschen ‚Struensee‘, welcher Kittl auch beigewohnt, zu Ehren des Dichters und brüderlichen Komponisten, ein solennes Festessen veranstaltete, wobei der Generalstab der Berliner Rezensenten nicht vergessen war. Auf die Frage Wagners, wie es ihm gehe, erwiderte Kittl: ‚Nicht gut! manche Leute leiden an Appetitlosigkeit, andere an Schlaflosigkeit — ich leide an einer Operntextlosigkeit.‘ So verhielt es sich wirklich; schon seit drei Jahren bewarb er sich angelegentlich um Operntexte, die ihm zwar vom In- und Auslande zukamen, aber seinen Anforderungen durchaus nicht entsprachen. ‚Ich will Dir helfen, lieber Hans‘, antwortete Wagner, ‚ich habe einen Text für Dich‘. Er las ihm nun sogleich ein Manuskript vor, und Kittl war ganz entzückt davon. Wagner machte dabei zur einzigen Bedingung, daß er nicht als Librettist auf dem Theaterzettel genannt würde. Dies war er seiner noch so vielen Mißverständnissen ausgesetzten Tätigkeit schuldig. Die Dichtung war keine andere als die zur ‚hohen Braut‘, mit deren Ausführung er vor fünf Jahren Reißiger eine Gefälligkeit zu erweisen vermeint hatte. Wer war glücklicher als Kittl? Heimgekehrt, machte er sich mit Eifer ans Werk und vollendete die Oper in elf Monaten. Schon am 19. Februar 1848 konnte sie unter dem Titel ‚Bianca und Giuseppe‘ oder ‚Die Franzosen vor Nizza‘ mit glänzendem Erfolge auf dem Prager Theater in Szene gehen. Sie brachte ihrem Autor nicht nur bei der ersten Aufführung einen zwölfmaligen Hervorruf ein, sondern erlebte bis zur Mitte der fünfziger Jahre nicht weniger als zwanzig Wiederholungen, und ward auch bei ihrer späteren Reprise (i. J. 1868) durch lebhaften Beifall ausgezeichnet, so daß ihre Wiedererweckung für den inzwischen gealterten Kom-

[1] Vgl. die angeführte Abhandlung über ‚Glucks Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis‘ S. 152.

poniſten (den bald darauf, im Juli desſelben Jahres, zu Polniſch-Liſſa der Tod ereilte) ſich zu einer letzten Lebensfreude geſtaltete. Offenbar hatte ſich Reißiger mit ſeiner mißtrauiſchen Ablehnung dieſes Textes gar ſehr im Lichte geſtanden!

Unter ſolchen Unterbrechungen war die im September aufgenommene muſikaliſche Ausführung des ‚Lohengrin' wiederholt für Wochen, ja Monate ins Stocken geraten. Über ſein künſtleriſches Verfahren bei dieſer neuen Arbeit, und das darin von ihm beobachtete Verhältnis von Muſik und Dichtung, liegt eine gleichzeitige briefliche Äußerung vor, die zugleich einen Rückblick auf das Verhältnis beider Faktoren in der bisherigen ‚Oper' enthält. ‚Ich kann nicht den beſonderen Ehrgeiz haben, durch meine Muſik meine Dichtung in den Schatten zu ſtellen; wohl aber würde ich mich zerſtücken und eine Lüge zutage fördern, wenn ich durch meine Dichtung der Muſik Gewalt antun wollte. Ich kann keinen dichteriſchen Stoff ergreifen, der ſich nicht durch die Muſik erſt bedingt. Da, wo die Muſik mitwirkt, drängt ſich dieſes mächtig ſinnliche Element ſo lebhaft in den Vordergrund, daß die Bedingungen ihrer Wirkſamkeit als einzig maßgebend erſcheinen müſſen. Ob nun aber die Muſik durch ihr eigenſtes Element imſtande iſt, überall dem zu entſprechen, was eine Dichtung — ſo muſikaliſch ſie auch immer ſei — darbietet, wage ich noch nicht zu entſcheiden. Glucks Dichtungen machten keineswegs einen erſchöpfenden äußerſten Anſpruch an die Leidenſchaftlichkeit der Muſik, ſie bewegen ſich mehr oder weniger in einem gewiſſen gefeſſelten Pathos — dem der Racineſchen Tragödie — und da, wo dieſes vollkommen zu überſchreiten war, bleibt Glucks Muſik uns unverkennbar viel ſchuldig. Die Dichtungen der Mozartſchen Opern rühren noch weniger an dieſe äußerſten Grundfeſten der menſchlichen Natur; die ‚Donna Anna' iſt ein einzelner Moment, der das Gebiet bei weitem noch nicht erſchöpft. Dem, was ſich Spontini im zweiten Akte der ‚Veſtalin' (Szene der Julia) und Weber in einzelnem der ‚Euryanthe' (z. B. der Moment nach dem Verrat ihres Geheimniſſes an Eglantine u. ſ. w.) bot, konnten beide nur mit jener ſo getadelten ‚verminderten Septimen-Akkord-Muſik' entſprechen, und ich meinesteils muß wenigſtens an dem, was unſere Vorgänger geleiſtet, hier eine Grenze der Muſik erkennen. Daß wir bei ſolchen Vorgängern das Höchſte und Wahrſte der Oper — nicht für ihren rein muſikaliſchen Teil, ſondern als dramatiſches Kunſtwerk im ganzen — bei weitem noch nicht erreicht haben, muß unbezweifelt bleiben, und in dieſem Sinne und von dem Standpunkt meiner, von mir ſelbſt weit eher bezweifelten als überſchätzten Kräfte aus, gelten mir meine jetzigen und nächſten Arbeiten nur als Verſuche, ob die Oper möglich ſei?'[1] Die formalen Vorausſetzungen der ‚Oper' konnten

[1] 1. Jan. 1847 (Brief an den jungen Hanslick).

für den schaffenden Genius nicht bindend sein, der in seinen fesselloſen Gestalten aus ihrem engbegrenzten Kreiſe unwillkürlich in ein neues unbekanntes Gebiet, wie in einen neuentdeckten Weltteil, vordrang. Schritt für Schritt seinen inneren Eingebungen folgend, hatte sich seinem sehnsuchtsvollen Drange der Bereich der reinen erhabenen Tragödie erschlossen, in welchem der dramatische Vorgang als solcher durch tiefstes Hineinversenken und Mitempfinden der Situation zugleich zur reinsten, verklärtesten Musik ward.

Am 5. März (dem Geburtstag des Königs von Sachsen) war die Komposition des dritten Aktes beendet: der gottgesandte Held hatte das Geheimnis seiner Herkunft enthüllt, und war mit dieser Enthüllung ‚vernichtet in seine Einsamkeit zurückgekehrt'. In welcher Stimmung, mit welcher tiefen persönlichen Hingabe an seinen Gegenstand der Künstler an seinem Werke schuf, darüber belehrt uns sein Bekenntnis, er habe ‚wirklichen, tiefen, oft in heißen Tränen ihm entströmenden Jammer' über die unabweisliche tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfunden. Von einer ausgleichenden Lösung des Konfliktes, wie sie jener Einwurf des reflektierenden Verstandes in ihm selbst zur Anregung gebracht, konnte nach diesem inneren Erlebnis nicht mehr die Rede sein. Hinsichtlich seiner Musik war er sich bewußt, die bereits im ‚fliegenden Holländer' eingeschlagene Richtung mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung geführt zu haben. ‚Wie die Fügung meiner Szenen alles ihnen fremdartige Detail ausschloß, hatte ich auch in musikalischer Hinsicht die Einheit meines Kunstwerkes durch ein charakteristisches Gewebe von Hauptthemen zum Ausdruck gebracht, das sich, in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, über das ganze Drama ausbreitete. Eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene, Umbildung des thematischen Stoffes drückte dabei meinem Verfahren das Gepräge einer bestimmteren künstlerischen Form auf, als dies noch im ›Tannhäuser‹ der Fall gewesen war. Die herkömmliche Opernmelodie hatte ich völlig aufgegeben und dagegen meiner aus dem Wortverse abgeleiteten, dramatischen Melodie eine harmonische Charakteristik verliehen, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte.'

Hatte sich die Arbeit am letzten Akte seiner neuen Schöpfung durch Verzögerungen aller Art durch volle sechs Monate hingezogen, so fand er auch nach ihrem Abschluß nicht sogleich die erwünschte Muße zu ihrer Weiterführung und unmittelbaren Inangriffnahme der beiden ersten Akte. Peinigende äußere Sorgen trugen das Ihre dazu bei, ihm die erforderliche Sammlung des Geistes zu beeinträchtigen. Ein auf uns gekommenes freundschaftliches Schreiben an Kittl (vom 21. März 1847) behandelt hauptsächlich die, wenn nicht verzweifelte, doch mißliche Geldlage, in die er durch die Meſersche Verlagsunternehmung ein- für allemal geraten war. Seine Gehaltsquittungen

habe er bereits drangeben müssen; auch sehe er sich gezwungen, seine Wohnung in der Ostra-Allee, welche 220 Taler kostete, aufzugeben und eine erheblich billigere, für 100 Taler, zu nehmen. Unter diesen Umständen akzeptiert er mit der größten Dankbarkeit Kittls Anerbieten, ihm durch ein Darlehen behilflich zu sein. Ob es tatsächlich zu letzterem gekommen, müssen wir dahingestellt sein lassen. Der Palmsonntag (28. März) brachte eine Wiederholung der neunten Symphonie, diesmal ohne daß die erste Anregung dazu von ihm auszugehen brauchte. Der vorjährige Kassenerfolg hatte die Wirkung gehabt, daß die Orchestervorsteher die Jahre seiner Dresdener Wirksamkeit stets wieder dazu benutzten, sich der gleichen hohen Einkünfte zu versichern. Dagegen war er nach wie vor unermüdlich darum besorgt, dem ungeheuren Werke durch eine vollendete Vorführung ein noch tieferes Verständnis zu verschaffen. Redlich stand ihm dabei, da er nicht alle Chorproben persönlich mehr leiten konnte, der alte Fischer als Chordirektor zur Seite. Die Möglichkeit eines populären Erfolges dieser Symphonie beruhte nach Wagners Auffassung vorzüglich auf einem zuversichtlich kühnen Vortrag der Chöre, und gerade dieser konnte nur durch Fischers beispiellose Sorgfalt erreicht werden.

Ein schönes Verhältnis bestand, seit Fischers ersten warm freundschaftlichen Bemühungen um den ‚Rienzi', trotz des beträchtlichen Altersunterschiedes von vierundzwanzig Lebensjahren, zwischen ihm und dem jungen Meister. Unvergeßlich blieben dem Letzteren so manche Züge seines amtlichen und persönlichen Verkehrs mit dem würdigen Alten. ‚Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rücksichtslosen Forderungen mit seiner eigenen Verzweiflung antworten mußte: da waren ihm gute Sänger erkrankt, die besten durch verweigerte Zulage entlassen, der Rest ermüdet, durch übermäßige Beschäftigung außerstand gesetzt, durch Verwendung zu Statisten bei Schauspielproben zurückgehalten. Und er war ein besonnener Mann, der nichts gern schnell zum Bruche trieb, sondern vermittelte, aus dem Erträglichen zum Guten zu schaffen suchte. Da kamen wir denn auch wohl hintereinander, und der Stämmige ereiferte sich gegen den Stürmischen um so gewaltiger, da ja auch er nur wollte, was ich wollte.' Aber wenn es nun doch gelang, — welche Freude, welches Schwelgen der Versöhnung! Nur das brüderliche Du, welches Wagner ihm antrug, wies der Wunderliche wegen seiner ihm untergeordneten äußeren Stellung zurück, und brachte es ihm erst nach Wagners Weggang von Dresden freiwillig entgegen. Wenn Fischer von den Mühen seines Berufes in sein Haus sich zurückzog, traf ihn Wagner nicht selten über einer eigenartigen Erholungsbeschäftigung: sie zeugte von seinem unablässigen Bildungstriebe. Mit seiner sauberen Handschrift schrieb er sich allerlei seltene Tonwerke ab, namentlich für vielstimmigen Gesang und von älteren Meistern, die den meisten kaum dem Namen nach bekannt waren. Wagners staunendem Lächeln entgegnete er dann: ‚er fülle seine

freie Zeit so am angenehmsten aus und lerne dabei ungemein viel; denn, könne man nicht selbst solche Werke schreiben, so, glaube er, sei es das beste, sie geradewegs abzuschreibeu, — man studiere sie da so gründlich'. Durch so redliches Wollen und ernste Studien gelang es ihm, sein Verständnis jedem Fortschritt, jeder Ausbildung des Älteren offen und frei zu erhalten. ‚Und damit wurde es ihm möglich, selbst so bezweifelten und mißtrauisch begrüßten Erscheinungen, wie meinen Arbeiten, nach manchem Bedenken und Kopfschütteln, endlich mit schöner Unbedenklichkeit die Hand zum Willkommen entgegenzustrecken, zu ihrer Verwirklichung mitzuhelfen und durch seine Liebe sich völlig mit dem Autor zu verschmelzen.'

Die Übersiedelung Wagners aus der Ostra-Allee in seine neue Behausung vollzog sich alsbald nach der Palmsonntag-Aufführung, in den ersten Tagen des April 1847. Es war das, um jene Zeit in städtischen Besitz übergegangene, ehemalige Marcolinische Palais, Napoleonischen Angedenkens[1], in der zwar entlegenen, dafür aber desto stilleren Friedrichsstadt, in dessen oberem Stockwerk eine Reihe von Zimmern zur Vermietung frei standen. Das untere Stockwerk hatte der Bildhauer Professor Julius Hähnel für seine Künstlerwerkstatt und Privatwohnung inne. In dieser neuen Umgebung wurde — nachdem er es sich erst darin behaglich gemacht — der erste Akt des ‚Lohengrin' in einem Zuge in nicht ganz vier Wochen beendet. Am Mittwoch, den 12. Mai, nahm er die Arbeit auf, als das Theater soeben ‚infolge Ablebens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Ernst' auf mehrere Tage geschlossen blieb, und die Feier der Exequien, sowie andere Umstände die Zahl der Theaterabende lichteten. Am Sonntag, den 16., erfolgte indes bereits die Abschiedsvorstellung, mit welcher die Schröder-Devrient in der Rolle der Klytämnestra in der ‚Iphigenie in Aulis' sich für immer von der Dresdener Hofbühne lossagte.[2] Es war kein freudiges Scheiden; nur mit Bangen sahen ihre Freunde der ferneren Entwickelung ihrer unheilvoll verknüpften Lebensschicksale entgegen.[3] Aus demselben Monat Mai gedenkt Fr. Pecht eines,

[1] Vgl. Band I, S. 53—54. Bekanntlich dient es heute mit seinen ausgedehnten Räumlichkeiten und prächtigen Gartenanlagen hinter dem Hause als städtisches Krankenhaus. — [2] Charakteristisch ist es, daß sie sich für den Zweck dieser Abschiedsvorstellung eigentlich die Rolle der Valentine ausersehen hatte, in welcher sie in jüngeren Jahren so oft Triumphe gefeiert. ‚Da Fräulein Wagner krank ist, so wird der Aufführung wohl kein weiteres Hindernis im Wege stehen, als die Laune von Herrn Tichatschek, die vielleicht für diesen Fall eine günstige sein könnte', heißt es in ihrem Schreiben an die General-Direktion. Doch konnte der scheidenden Künstlerin ihr Wunsch nicht erfüllt werden. — [3] Am 29. August 1847 ließ sie sich zum größten Entsetzen aller ihrer Freunde mit dem ehem. Kgl. Sächs. Leutnant Herrn v. Döring zu Kleinzschocher bei Leipzig trauen. Noch an demselben Tage hatte ihr ein fürstlicher Gönner (leider zu spät) eine briefliche Warnung zugerufen. Kurz vor der Trauungszeremonie unterschrieb sie den von Döring aufgesetzten Ehekontrakt, ohne ihn auch nur gelesen zu haben. Daß sie ihm damit alles, was sie besaß und je besitzen

in diesen schönen Sommertagen ‚in voller Maienluft' dem eben auf der Durchreise in Dresden eingetroffenen Emanuel Geibel gegebenen Diners auf Findlaters Schlößchen, einem oben an der Elbe hoch überm Strom herrlich gelegenen Vergnügungsort nebst Restauration, das später in den Besitz eines preußischen Prinzen überging. Geibel hatte sich damals soeben durch den für Mendelssohn gedichteten Text seiner ‚Loreley' auf seine Art im Opernfache versucht; offen und ehrlich, das gerade Widerspiel des hinterhaltig cholerischen Gutzkow, erfreute er alle (wie wenigstens Pecht von ihm sagt) durch das wohltuend Harmonische seiner Persönlichkeit. Auf jenem Diner bei Findlaters, wo außer ihm selber und Pecht nur Richard Wagner, Semper, Hähnel, der Maler Ramberg und Hiller anwesend waren, wurde er so fröhlich, daß er endlich auch ‚köstlich zu improvisieren begann'. Er tat dies nach Pechts Erinnerungen ‚zwar vielleicht formvollendeter, als einst Wagner in jener Pariser Sylvesternacht,[1] aber gewiß nicht witziger und schlagender: er sprach wohl in besseren Versen, konnte es aber an treffenden Einfällen kaum mit Wagner aufnehmen.'[2]

Von solchen amtlichen und gelegentlichen geselligen Ansprüchen abgesehen, die seine wohltätige Zurückgezogenheit ab und zu zerstreuend unterbrachen, konnte sich der Künstler ungestört der Arbeit am ersten Akte des ‚Lohengrin' widmen, die er am Dienstag den 8. Juni vollendete; bereits zehn Tage später, am Freitag, den 18., ging er an die musikalische Ausführung des zweiten Aktes, der ihn bis zu seiner Vollendung am 2. August unausgesetzt in seinem magischen Banne hielt.

Die Vorführung der Gluckschen ‚Iphigenie' war einer der letzten Anlässe gewesen, die in ihm lebende künstlerische Wärme und Begeisterung den Vorführungen des Kunstinstituts einzuhauchen, als dessen angestellter Kapellmeister er sich vielmehr, im gewöhnlichen Laufe des Repertoires, in einen ‚martervoll schwankenden, unsicheren, tappend irrenden und widerspruchsvollen Gang' gedrängt sah. War er doch unter den stets erneuten, immer wieder als fruchtlos erkannten Versuchen zur Erlangung eines entscheidenden Einflusses auf die Theaterangelegenheiten schließlich zu einer hoffnungslosen Gleichgültigkeit gegen dieselben gelangt! Sich den niederdrückenden Einwirkungen dieser unnatürlichen Stellung zu entheben, ließ ihm die endliche Ablehnung seiner schriftlich überreichten Reformvorschläge durch die Generaldirektion nur einen einzigen Weg noch übrig: vollständiges Zurückziehen und

---

würde, ja selbst die Hälfte ihrer Dresdener Pension verschrieben hatte, sollte sie nur allzu bald erfahren, denn kaum war dieser letzte entscheidende Schritt getan, so warf er — nach ihren eigenen Worten — ‚die Maske ab und stand vor ihr, ein vollkommener Teufel'! (Vgl. A. v. Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, S. 316—17.) — [1] Band I des vorliegenden Werkes, S. 392. — [2] Fr. Pecht, Aus meiner Zeit I, S. 205—6, 291.

Beschränkung auf seine strikte Pflicht. ‚Ich zog mich in immer größere Einsamkeit zurück und lebte in innigem Umgang fast nur noch mit einem Freunde, der in der vollen Sympathie für meine künstlerische Entwickelung so weit ging, den Trieb und die Neigung zur Geltendmachung seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten — wie er mir selbst erklärte — fallen zu lassen.‘ Es ist August Röckel gemeint. Der feurig herzliche Anschluß dieses Kollegen und Freundes gewährte dem schaffenden Meister in seiner sehnsüchtig schaffensfreudigen Einsamkeit das einzige Bewußtsein davon, nicht völlig allein dazustehen. So rückhaltslos war das freiwillige Aufgehen Röckels in die von ihm erkannten höheren Kunstziele seines Freundes, daß er seit dessen näherer Bekanntschaft jeden Gedanken an eine Dresdener Aufführung seiner eigenen Oper ‚Farinelli‘ (die ihm einst die Anstellung neben Wagner verschafft) völlig und mit Überzeugung aufgegeben hatte. Keine Ermunterung Wagners hatte ihn je dazu vermocht, das mindeste für ihre Anerkennung zu tun oder eine neue künstlerische Arbeit in Angriff zu nehmen; bedingungslos ordnete er sich dem für höher Erkannten unter und fand in diesem Verhältnis seine Freude und seinen größten Stolz.

Seit Beginn des Jahres 1847 war nunmehr auch Gutzkow in seine Funktion als Dramaturg am Dresdener Theater getreten, ohne daß er sich Wagner irgend genähert hätte. Zu verschieden waren ihre Ziele und Naturen, zu hochentwickelt Gutzkows Selbstgefühl, zu leicht gewonnen das Ansehen, worin er sich bei der Generaldirektion zu setzen gewußt, als daß er es nur für nötig erachtet hätte, sich um eine tiefere Erkenntnis der künstlerischen Tendenzen Wagners zu bemühen.[1] Im Gegenteil gab sein Eintritt ins Amt zum Ausbruch längst vorbereiteter Konflikte zwischen dem Künstler und der Direktion den entscheidenden Anstoß. ‚Vielleicht hast Du bereits davon etwas gehört,‘ schreibt Wagner unterm 6. August an den alten Freund Heine, den damals eine Kur für längere Zeit von Dresden entfernt hielt, ‚daß ich seit ungefähr drei Wochen auf das bestimmteste mit Lüttichau gebrochen habe,

[1] Wie heillos vielmehr die in seinem Kopfe herrschende Konfusion über das Wollen und Schaffen des Künstlers war, beweist seine noch i. J. 1875 (!) dem Druck übergebene, erheiternde Reproduktion einer damaligen Unterhaltung mit Wagner, die von dem charakteristischen Bekenntnis ausgeht, ‚die charmante Polonaise (!) ausgenommen, habe ihm der Tannhäuser langweilig geschienen‘. ‚Dem Schöpfer selbst aber‘, fährt er fort, ‚sagte ich damals am Dippoldiswalder Platz: ›Warum haben Sie sich bei Ihrem Wartburgkrieg den Klingsor entgehen lassen? Dieser gehörte doch zum Text. Sie würden eine kräftige Baßpartie à la Bertram im Robert der Teufel mit ihm gewonnen haben und für die Handlung einen Vertreter des Dämonischen, der in dramatischer Form (!) auf den Tannhäuser wirkt! Daß nun alles aus dem Tannhäuser allein, aus seinen Reminiszenzen herauskommen soll, ist wahrlich nicht dramatisch!‹ Nach dieser Offenherzigkeit (!!) meinerseits fand keine Begegnung mehr statt.‘ (Gutzkow, Rückblicke, S. 319.)

so daß zumal von meiner Seite aus an eine Wiederversöhnung gar nicht mehr zu denken ist. Gutzkow wurde mir zur Veranlassung. Die Umstände sind eigentlich vollständig gleichgültig: es ist der uralte Kampf der Kenntnis und Überzeugung gegen den Unverstand. An ein Übereinkommen ist da gar nicht zu denken; ist aber ein Konflikt einmal so weit geraten, wie dieser letzte, so wird endlich auch ein Nebeneinander-Bestehen undenklich, und so verharre ich jetzt in dem festen Entschlusse, der Sache ein Ende zu machen.[1] Ich bin so voll der tiefsten Verachtung unseres jetzt herrschenden Theaterwesens, daß ich — indem ich fühle, es jetzt nicht bessern zu können — keinen heißeren Wunsch habe, als mich ganz davon loszusagen, und ich habe es als einen wahren Fluch zu betrachten, daß mein ganzer produktiver Drang sich der dramatischen Formung zugewendet hat, weil ich in der elenden Beschaffenheit unserer Theater die völligste Verhöhnung meiner Bemühungen erblicken muß.' Nichts anderes konnte er so wünschen, als in ungestörter Zurückgezogenheit schaffen zu können; die Möglichkeit der, wiederum einzig ihm nötigen, verständnisvollen Mitteilung des Geschaffenen, kümmerte ihn damals kaum. Mit seinem ‚Lohengrin' ‚an den Theatern herumzufahren', daran dachte er am wenigsten. Er konnte sich sagen, daß seine Einsamkeit nicht eine egoistisch von ihm aufgesuchte, sondern lediglich von der Öde weit um ihn herum ganz von selbst ihm aufgedrängte sei. Zu den Zurückgezogenen der damaligen Periode gehörte auch Gutzkows Amtsvorgänger, der in mancher Hinsicht feingebildete Eduard Devrient. Ursprünglich für den Handelsstand bestimmt, war dieser, trotz mäßiger Begabung für den Schauspieler-Beruf,[2] zum Theater gegangen, und von Berlin aus, wo er zugleich als Regisseur

---

[1] Es handelt sich hier zunächst um rein persönliche Beziehungen, die der Meister dem entfernten Freunde vertraulich darlegt, keineswegs um eine offizielle Kündigung seines Amtes, so große Lust Wagner dazu hatte. Dem Dresdener Stadtklatsch fiel es leicht, ein Übriges zu tun und das Gerücht einer bereits erfolgten Lossagung in Umlauf zu setzen; spöttisch bemerkten dazu die Leipziger ‚Signale' (durch die Feder ihres Dresdener Korrespondenten): ‚Der Dresdener Oper hat ein Verlust gedroht; die Sache ist aber jetzt glücklicherweise zum Heile Deutschlands wieder geordnet. Herr Kapellmeister Wagner hatte gekündigt, weil er sich mit dem Dramaturgen (Gutzkow) überworfen. Auch Tichatschek schmollt mit Herrn Wagner; das sind für Dresden wichtige Dinge' (Signale f. d. mus. Welt 1847, Nr. 39, S. 309). — [2] ‚In Ed. Devrient', sagt R. Prölß über ihn, ‚war der künstlerische Verstand, als Ersatz für den Mangel einer bedeutenderen, unmittelbar schaffenden Gestaltungskraft, in einem Maße entwickelt, daß selbst noch in seinen besten Leistungen ein Rest von künstlerischer Absichtlichkeit fühlbar wurde, welcher erkältete und störte. Einem so scharf beobachtenden Geiste konnte dies selbst nicht verborgen bleiben. Er wußte sich aber damit abzufinden, indem er die Genialität, die er schlechthin mit ihren Ausschreitungen verwechselte, als die Quelle alles Unheils für die Entwickelung der Schauspielkunst ansah und das wahre Gedeihen derselben einzig und allein von dem gewissenhaften Fleiße des mittleren schauspielerischen Talentes abhängig machte. Dies führte zu der prinzipiellen

gewirkt, nach Dresden gelangt, um hier außer seiner darstellerischen Tätigkeit noch die Oberregie des Schauspiels zu übernehmen. Durch die unaufhörlichen Rücksichtslosigkeiten und komödiantischen Intriguen seines eigenen Bruders Emil dazu bewogen, legte er die übernommene dramaturgische Funktion nach nicht völlig zwei Jahren nieder und beschränkte sich auf seine Schauspielertätigkeit und das ihm aufgedrungene Amt eines dramaturgischen Beirats. Er war um diese Zeit soeben mit der Abfassung seiner mehrteiligen größeren Arbeit ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst' beschäftigt. Seine besondere Schätzung dieses Buches hat Wagner bei verschiedenen Anlässen ausgesprochen;[1] sein persönlicher Umgang mit dem ‚respektablen treuherzigen, aber schwachen Menschen' ward ihm allerdings, wie er sich bei späterem Rückblick eingestehen mußte, zur ‚fortlaufenden Marter'.[2] Alle Fruchtbarkeit des Verkehrs beruht auf geistigem Austausch, Empfangen und Geben; von Devrients sorgfältig gepflegter Bildung war es wohl möglich, manche nachhaltige Anregung zu empfangen, nie aber ihn eines Besseren und Höheren zu belehren. Es ergab sich daraus, daß ein fortgesetzter Umgang mit ihm von Wagners Seite eben jenen Aufwand an Geduld und Nachsicht beanpruchte, auf den er sich in seinen künstlerischen und persönlichen Beziehungen von jeher angewiesen gesehen hatte. Wie anders, rege und beiderseitig fördernd, gestaltete sich dagegen das Verhältnis zu Röckel! Noch nach fünfzehn Jahren (1862) gedenkt Wagner dankbar ihres damaligen Verkehrs, ihrer gemeinsamen ‚Dresdener Spaziergänge': ‚es war doch etwas dahinter, als wir Beide so zusammen waren.'[3]

‚Mein Leben auf Marcolinis bekommt mir gut,' rekapituliert der Meister in seinem Brief an Heine den Verlauf dieser Sommermonate von 1847. ‚Immer gesund, habe ich nun noch die zwei Akte meines ›Lohengrin‹ fertig gemacht, habe die Komposition dieser Oper somit beendet, und bin froh und glücklich darüber; denn ich freue mich meiner Arbeit.' ‚Der König von Preußen war eine Woche in Pillnitz, — eine Gelegenheit, die L(üttichau) leider zu gar nichts benutzte' — fährt dieser briefliche Bericht fort. ‚Jener muß aber mit diesem und wahrscheinlich der ganze Hof Manches über mich gesprochen haben; denn am Tage nach einer großen Tafel kam Lüttichau in

---

Begünstigung der Mittelmäßigkeit, an welcher jetzt so viele Theater leiden' (Prölß, Gesch. der Dresd. Hoftheater, S. 505—6). Vgl. Wagner an Uhlig: ‚Es fehlt ihm vollständig an Naivetät, er hat nicht einen Blutstropfen vom Künstler in sich: oder ist er Künstler? Er beweist, wie weit es bei vollkommener Unproduktivität ein klar rechnender Kompilator bringen kann; das Neue, Unwillkürliche muß ihm durchaus fremd bleiben. Er hat kein Herz dafür, d. h. sein Herz reicht genau nur bis zur Theaterschule, und für alles Weitere behilft er sich mit der Unvollkommenheit der menschlichen Natur hienieden' u. s. w. (Briefe an Uhlig, S. 188—189). — [1] Ges. Schr. II, 321. VII, 370. IX, 158. 222/23. 259. — [2] Briefe an Uhlig, S. 189. 199. — [3] Briefe an August Röckel, S. 81. 79.

die Stadt gesprengt und bestellte, alles Übrige solle bei Seite gelegt werden und zunächst ‚Rienzi' wieder in Szene gehen. Wohlverstanden, Alles nach meiner Katastrophe,' — nämlich dem bereits angedeuteten Zerwürfnis mit seinem Intendanten! Das Interesse des preußischen Herrschers, der bereits im Vorjahre der 25. Aufführung derselben Oper mit allen Zeichen des Beifalles beigewohnt, war für den Künstler in bezug auf seine Berliner Projekte nicht verheißungslos; wiewohl er sich nicht verleugnete, daß die dortige Hofoper keineswegs in den Händen des Monarchen selbst, sondern ausschließlich unter der Botmäßigkeit Meyerbeers sich befand. Wie König Friedrich Wilhem IV. im Grunde über seinen Generalmusikdirektor gesinnt war, beweist wohl am schlagendsten sein bekanntes Witzwort über die ‚Hugenotten': ‚Katholiken und Protestanten schneiden sich die Hälse ab, und der Jude macht die Musik dazu'; — wie wenig der hohe Herr aber an der absoluten und unbedingten Herrschaft Meyerbeers über die Berliner Oper praktisch zu ändern vermochte, ohne sich ernstlicher, als ihm genehm war, in die Angelegenheiten seiner angestellten Beamten zu mischen, läßt wohl der Umstand, daß er sich eine Aufführung des ‚Rienzi', statt an seinem eigenen Theater, immer nur wieder in Dresden anzuhören Gelegenheit nahm, in das eigentümlichste Licht treten.

An einem Werke wie dem ‚Lohengrin' mit seiner hehren Entrücktheit schaffen und zugleich auf äußere Erfolge bedacht sein, günstige Aussichten oder Chancen in Erwägung ziehen müssen, — dieser schneidende Gegensatz ward von dem Künstler schmerzlich genug empfunden. ‚Nur ein widerlich fesselndes Band hielt mich noch an unsere öffentlichen Kunstzustände fest, — die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn von meinen Arbeiten bedacht zu sein, um meiner äußeren Lage aufzuhelfen. So hatte ich noch immer für äußeren Erfolg zu sorgen, trotzdem ich diesem für mich und mein inneres Bedürfnis bereits gänzlich entsagt hatte. Die Annahme meines ›Tannhäuser‹ war mir in Berlin verweigert: nicht mehr für mich, sondern für Andere besorgt, bemühte ich mich dort um die Aufführung meines für mich längst abgetanen ›Rienzi‹. Hierzu bestimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden und die Berechnung des äußeren Vorteiles, den ein ähnlicher Erfolg, bei den dort gewährten Tantièmen von den Einnahmen der Vorstellungen, mir in Berlin bringen sollte.' In diesem Sinne war ihm die wiederholt bewiesene Teilnahme des Königs von Preußen für den ‚Rienzi' nicht gleichgültig. ‚Geht's in Berlin mit dem ›Rienzi‹, wie ich hoffe, so folgt dort der ›Lohengrin‹ zunächst nach,' heißt es in dem Briefe an F. Heine vom 6. August. Wie viel lieber hätte er diesen sogleich an dem Orte seiner Wirksamkeit zur ersten Aufführung gebracht, wären die Verhältnisse seinem Werke hier nur etwas günstiger gewesen! Tatsächlich war aber eben damals sein Mißverhältnis zur Dresdener Direktion in dem Maße zugespitzt, daß dessen

völlige Lösung schon jetzt der einzig angemessene Ausweg gewesen wäre. ‚Dennoch,' so schreibt er an Heine, ‚habe ich die Klugheit zu Rate gezogen und erkannt, daß, kann ich erst noch einen großen Erfolg in Berlin in meine Wagschale legen, dieß mir (auch für Dresden) nur förderlich sein muß.' Die seit Jahren in der Schwebe befindliche Annahme des ‚Rienzi' in Berlin, der Meyerbeer und sein Anhang solange mit allen Mitteln entgegengearbeitet, hatte sich endlich entschieden. Die erste Berliner Aufführung war für den Herbst desselben Jahres fest angesetzt, die Sängerin Schlegel-Köster, die den Adriano dort singen sollte, vom 1. Oktober ab daselbst engagiert, und man dachte die Oper um die Mitte dieses Monates als Festvorstellung für den Geburtstag des Königs zu bringen.

Der Sommer ‚auf Marcolinis' hatte, außer der musikalischen Vollendung des ‚Lohengrin', noch eine andere Arbeit zur Reife gebracht: noch vor dem Abschluß seines neuen Werkes, am Sonntag den ersten August, fand die erste Aufführung des ‚Tannhäuser' mit dem veränderten, heutigen Schlusse, ‚vor brechend vollem Hause' unter lebhaftem Beifall statt. Endlich war es ihm damit gelungen, eine alte Schuld gegen sein Werk zu tilgen. Die Notwendigkeit dieser Umarbeitung hatte sich ihm mit jeder neuen Vorstellung unvermeidlicher erwiesen, und nur seine Bemühungen um Glucks ‚Iphigenie' und die Arbeit am ‚Lohengrin' die ältere Verpflichtung in den Hintergrund gedrängt. Die notwendige Abänderung des alten Schlusses konnte in nichts Anderem bestehen, als daß, statt des fernen Erglühens des Venusberges, die Göttin selber sichtbar und hörbar in sich näherndem Zauberspuk erschien und Tannhäuser schließlich an der Bahre der wirklichen, nicht bloß (durch das Totenglöckchen von der Wartburg her) angedeuteten Elisabeth sterbend niedersank. Leider konnte die szenische Anordnung für den neuen Schluß, da sich neue dekorative Herrichtungen für jetzt nicht beschaffen ließen, nur mit den, aus dem ersten Akte vorrätigen Mitteln ausgeführt werden, und entsprach seinen Absichten noch nicht völlig. Trotzdem schien ihm der Eindruck auf das unbefangene Publikum wirksamer, als der des früheren Schlusses. ‚Selbst die Fremden, die bei solchen Gelegenheiten immer nur das Maul aufsperren, aber nicht die Hände rühren, wurden lebhaft,' schreibt er darüber an Heine.[1] Die Kritik freilich war durch die neue Bearbeitung so wenig zu befriedigen, als durch die frühere. ‚Im Tannhäuser ist der Schluß dahin abgeändert, daß Venus selbst erscheint, um Tannhäuser anzulocken, und daß Elisabeths Tod dadurch augenscheinlich gemacht wird, daß sie, von den aus

[1] Der Wiederholung am 7. August wohnte Robert Schumann bei und schrieb noch an demselben Abend in sein Theaterbüchlein, es sei ‚eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt; gewiß, daß sie einen genialen Anstrich (!) hat. Wäre Wagner ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann seiner Zeit'.

Rom zurückkehrenden Pilgern begleitet, im Sarge auf das Theater getragen wird,‘ ließ sich die ‚Neue Zeitschrift für Musik‘ darüber berichten. ‚Zu welchem Zwecke, ist uns unklar geblieben. Der neue Schluß ist ebenso unerfreulich, wie der frühere, und erhält durch das Erscheinen des bösen Prinzips nur äußerlich etwas mehr Abwechselung.‘ Solche kühl summarische Ablehnungen waren das einzige Echo, das den rastlosen Bestrebungen des Künstlers, die Offenbarungen seines Innern zu greifbarer szenischer Verwirklichung zu bringen, aus dieser Sphäre einer hartnäckigen Gegnerschaft entgegenhallte. Von ihr hatte er nichts zu hoffen; schon längst war es ihm deutlich geworden, daß nur abseits von ihr, auf dem von ihrer Wirksamkeit unbeeinflußten Publikum seine einzige Aussicht beruhe. Dieses sich mehr und mehr heranzubilden, seine Neigungen zu veredeln und ihnen durch überzeugende Vorführungen ernster und großer Werke eine geistigere Richtung zu geben, hatte er sich seit Jahren bemüht und, wie es ihm zuweilen tröstlicherweise dünkte, nicht erfolglos. So spricht er sich in einem Briefe vom 31. August 1847 (an E. Kossak?) aus: ‚Hier kann nur eine Tat helfen, — ein begeisterter tüchtiger Mann muß durch Glück zu Macht und Einfluß gelangen, dem es gestattet ist, seine innige Überzeugung zunächst zum Gesetz zu erheben; denn endlich darf man annehmen, daß, wenn der Zufall es so will, ein König einen Tüchtigen ebenso gut gewähren läßt als einen Unfähigen. Das Publikum muß dann durch Tatsachen gebildet werden; denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis danach geweckt werden; so lange aber eine ungeheure Majorität dieses Publikums vor dem mezza voce einer Virtuosin dahinschmilzt, scheint sein Bedürfnis unseren Direktoren leicht erkennbar und zu befriedigen.‘

Die letzteren Sätze enthalten die ganze Kunstlehre Wagners nach ihrer praktischen Seite hin, wo sie sich mit dem Leben und Ringen des Künstlers berührt und durchdringt. Das Publikum soll durch Tatsachen gebildet werden; es soll das Gute in konsequenter Folge kennen lernen; es soll ihm ein Bedürfnis danach erweckt werden. Zu diesem Zwecke soll ein begeisterter tüchtiger Mann zu Macht und Einfluß gelangen; ein König soll ihn gewähren lassen, damit er zunächst seine innige Überzeugung zum Gesetz erhebe. Wie schmerzlich lange mußte er auf die Verwirklichung dieser Vorstellungen harren, welche ununterbrochene Folge bitterer Erfahrungen war ihm zu durchkosten vorbehalten, bis ihm im vorgerückten Alter die Möglichkeit geboten wurde, die ihm in den Jahren seines jugendkräftigen Schaffenstriebes hätte dargebracht werden sollen! ‚Wird dieser Fürst sich finden?‘ hatte er im gleichen Sinne noch nach sechzehn langen Jahren mit zweifelvoller Resignation zu fragen. Offenbar ist der hier gemeinte König, der ausnahmsweise, und wenn der Zufall es so will, ‚einen Tüchtigen ebenso gut gewähren lasse als einen

Unfähigen', — kein anderer als Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, dem er sich bereits in jenen verdüsterten Pariser Tagen aus voller Nacht der Hoffnungslosigkeit mit seinem ‚fliegenden Holländer' zuerst zu nähern versucht,[1] und seitdem nie ganz aus dem Auge gelassen hatte, wenn die entsetzliche bureaukratische Scheidewand zwischen ihm und seinem eigenen Landesvater sich starrer und undurchdringlicher erwies als zuvor. Selbst in Dresden konnte diese peinlich empfundene Scheidewand nur durch irgend einen mächtigen Einfluß von außen her fallen, der es ihm ermöglichte, mit seinen Beschwerden und Anträgen, über die persönliche Gegnerschaft seines Intendanten hinweg, sich direkt an seinen König zu wenden. Mit dem gewonnenen Vorteil eines entschiedenen, großen Berliner Erfolges, der auch den ‚Lohengrin' nach sich gezogen hätte, sah er sich somit schließlich auch die einzige Möglichkeit zur Verbesserung seiner, durch die Schlaffheit der Direktion zu äußerster Hoffnungslosigkeit herabgesunkenen, Dresdener Stellung erschlossen. ‚Vermag ich daher, Lüttichau mir so lange vom Leibe zu halten, bis ich jenen Vorteil noch errungen habe, um dann erst an den König zu gehen, so muß mir das lieb sein: läßt er mich aber schon vorher nicht ungeschoren, — nun so muß dieser Schritt schon früher ausgeführt werden.'[2]

In weihevoll weltentrückter Stunde entstand mittlerweile am 28. August 1847[3] das Vorspiel der Gral-Tragödie. Ihre musikalische Ausführung war damit abgeschlossen; ihre völlige Ausführung in Partitur blieb dem bevorstehenden Herbst und Winter vorbehalten. An dem gleichem Datum, dem Goethetage 1850, fand drei Jahre später die erste Aufführung des Werkes statt, — was lag nicht alles dazwischen! Nicht Dresden sollte der Ort dieser ersten Aufführung sein. Schritt für Schritt ward hier der Schöpfer des erhabenen Werkes durch bornierten Bureaukratismus von der gleichmäßigen Bahn eines ruhmvollen Wirkens ab-, und gewaltsamen Gegensätzen zugedrängt, deren Einwirkungen er sich am Ende, wo der ganze Boden rings um ihn wankte und erschüttert war, auch für seine Person nicht entziehen konnte. Selbst die erneute und nun mit nachdrücklichem Ernst ins Auge gefaßte Hoffnung auf die preußische Hauptstadt sollte ihm zur bitteren Enttäuschung ausschlagen.

Schon um die Mitte September, nachdem er noch kurz zuvor einen Besuch seines alten Rigaer Freundes Löbmann empfangen und sich für dessen jüngeren Bruder teilnehmend tätig interessiert hatte, begab er sich nach Berlin, wo die Aufführung des ‚Rienzi' auf den 15. Oktober, als des Königs Geburtstag, angesetzt war.[4] Zur persönlichen Leitung seines Werkes ver-

---

[1] Bd. I, S. 423/24. — [2] Briefe an Ferd. Heine, S. 378. — [3] Im Original-Partiturentwurf fehlt die Jahreszahl, doch ist ein Zweifel darüber ausgeschlossen. — [4] Seine rechtzeitige Abreise war nur dadurch möglich, daß sich Kollege Reißiger, der die Sommer-

heißungsvoll eingeladen, unterzog er sich dieser Aufgabe mit aller Umsicht und Energie, und konnte mit den Bemühungen der Sänger und des Orchesters im ganzen wohl zufrieden sein. Am schwächsten war es wiederum mit dem Darsteller des ‚Rienzi', einem Herrn Pfister, bestellt. Es ging dem Werke hier, wie es ihm zuvor in Hamburg ergangen war: ein ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie.[1] Die sonstigen Hauptrollen waren in den Händen der bewährten Sängerinnen Frau Schlegel-Köster (Adriano) und Frl. Tuszek (Irene).[2] Kurz vor dem angesetzten Termin der ersten Vorstellung erkrankte die letztere Sängerin, die Kgl. Geburtstagsfeier mußte ohne ‚Rienzi' begangen werden. Die Aufführung verzögerte sich nun um anderthalb Wochen, und die vorlaut geschwätzige Journalistik von Spree-Athen ließ der Vertagung die sonderbarsten Deutungen zukommen. Angebliche Beziehungen des Inhaltes der Oper zu den gleichzeitigen römischen Verhältnissen sollten ihre Zurückstellung — ‚wahrscheinlich für immer' (!) — veranlaßt haben u. s. w. So fabelte der Berliner ‚Figaro', nach ihm die Leipziger ‚Signale', die Wiener Musikzeitung u. a. In verschwindend geringem Grade gelang es ihm, in der mißtrauisch frostigen Berliner Öffentlichkeit persönliche Anknüpfungen zu gewinnen: weder war die Intendanz ihm besonders freundlich gesinnt, noch vermochte er sich sonst in irgend welche, seinem Fortkommen gedeihliche Beziehungen — etwa gar zu der kritisierenden Welt der preußischen Hauptstadt! — zu setzen. Einzig zu Ernst Kossak trat er in freundschaftliche Beziehungen, die sich durch ein noch nachträglich von Dresden aus an diesen gerichtetes Schreiben dokumentieren. Die Musikzeitschrift seines alten Freundes Gaillard war bereits von diesem aufgegeben und unter verändertem Titel in das Lager Meyerbeers übergegangen. Unter den ganz wenigen, die in dem damaligen Berlin es wagten, der journalistischen Koterie des allvermögenden Berliner Generalmusikdirektors zum Trotz sich zu dem angefeindeten Meister

---

monate auf Urlaub verbracht, etwas zurückbeeilte. Darauf bezieht sich Reißigers briefliche Äußerung an Böhme: ‚Ich blieb noch acht Tage in Berlin und projektierte, noch einige Tage in Dessau und Leipzig zu verleben; allein mein Kollege Wagner bat mich flehentlich zurückzukehren, weil er seinen ‚Rienzi' in Berlin einstudieren wolle. Da mußte denn der arme Reißiger hübsch kollegialisch verfahren und alle seine Pläne aufgeben'. . . . ‚Beiliegend erhalten Sie mein 18. (!) Trio — Gott Lob voller Melodie!' (Schreiben an den Musikverleger Böhme vom 19. Nov. 1847, Original in Oesterleins Wagner-Museum). — [1] Daß die gleichzeitigen öffentlichen Besprechungen den Berliner Sänger des Rienzi ausnahmslos sehr günstig beurteilen, fällt gegen die eigenen Erinnerungen des Meisters leider nicht ins Gewicht. Destomehr aber steht mit diesem letzteren der seltsame Umstand in Übereinstimmung, daß die Handlung der Oper ‚Rienzi' von seinen kritischen Gegnern — nicht etwa für überladen und mit Katastrophen und plötzlichen Wendungen überfüllt, sondern für — langweilig gelten konnte! — [2] Die kleineren Männerrollen waren durch die Herren Krause, Böttcher, Zschiesche, Heinrich und Fischer genügend besetzt; den Friedensboten sang ein Frl. Brexendorf.

zu bekennen, beobachten wir noch einen ganz jungen begabten Musiker, einen Schüler von A. B. Marx und früheren Mitarbeiter der Gaillardschen Zeitung, Carl Schröder aus Endorf im Unterharz.[1] Mit Einsicht und unverkennbarem Wohlwollen trat er für ‚Rienzi' in die Schranken,[2] ob auf Grund irgend welcher persönlichen Bekanntschaft mit Wagner, oder lediglich durch Gaillard dazu angeregt, entzieht sich unserer Kenntnis. Das war alles. Es stand übel in der Hauptstadt der Intelligenz! Sie sollte dem Gralsritter keine Heimstätte bieten. Vor allem blieb es ihm durchaus und gänzlich versagt, dem Könige Friedrich Wilhelm IV., auf den er immer noch und eben jetzt wieder besonders lebhaft seine Hoffnungen richtete, von Angesicht zu Angesicht gegenüberzutreten. Ein geheimnisvolles Hindernis stellte sich allen seinen darauf gerichteten Bemühungen entgegen, als stünde über jenem noch ein höherer Herrscher.[3] Übrigens ward ihm die Erfolglosigkeit einer solchen Unterredung allseitig mit Bestimmtheit versichert. ‚Als ich im Jahre 1847 diesem geistreichen Monarchen meine Ideen mitteilen wollte, nahm man an, er würde, nachdem er mich verstanden, mir den Rat geben, mich mit dem Opernregisseur Stawinsky zu besprechen, — was immerhin von Friedrich dem Großen noch nicht einmal zu erwarten gewesen wäre. Es kam aber weder zum Anhören noch zum Ratgeben.'[4] Die Leitung der ‚Rienzi'-Proben ließ dem Künstler viel freie Zeit zur Beobachtung und zum Verkehr übrig; doch vermochte er Vorurteil und Gleichgültigkeit auch mit der größten Selbstüberwindung nicht zu besiegen. Vergeblich legte er sich den Zwang auf, mit mancher schärferen Ansicht zurückzuhalten, den gerechten Stolz des Genius zu gunsten seiner weitergehenden Pläne zu unterdrücken. ‚Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken', sagt er im späteren Rückblick auf diese Versuche, ‚in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese Besorgnis um äußeren Erfolg, bei meinen schon damals feststehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen mich brachte. Ich mußte mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben: Leuten, die ich in Grund und Boden verachtete, schmeichelte ich, oder mindestens verbarg ich ihnen

---

[1] Ganz wie Gaillard († Jan. 1851), wurde auch Carl Schröder (geb. 1. Mai 1823, also zehn Jahre jünger als Wagner) allzufrüh — im Februar 1850 — durch ein Brustleiden dahingerafft; ihnen folgte (Jan. 1853), als Opfer der gleichen tückisch schleichenden Krankheit der, Wagner allerdings persönlich so sehr viel näher stehende, Theodor Uhlig! Meyerbeers Soldschreiber und Leibtrabanten erfreuten sich einer zäheren Lebensdauer! Dagegen hat die Wahrnehmung etwas Tragisches, wie das Lebensgeschick Wagners, indem es ihm wiederholt seine besten Freunde durch ein frühes Ende eben dann entzog, wenn sie ihm ihre Dienste am verheißungsvollsten darzubieten schienen, konsequent auf seine Isolierung hingearbeitet hat. — [2] Sein Artikel über den ‚Rienzi' in Berlin ist mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens C. S. unterzeichnet. — [3] Vgl. Laubes ganz gleichartige Berliner Erfahrungen hinsichtlich seines ‚Struensee', Band I, S. 512. — [4] Ges. Schr. X, S. 167.

sorgsam meine innere Gesinnung, weil sie, den Umständen gemäß, die Macht über Erfolg oder Nichterfolg meiner Unternehmung hatten. Klugen Menschen, die auf der meinem wahren Wesen entgegengesetzten Seite standen, und von denen ich wußte, daß sie mich ebenso mißtrauisch beargwöhnten, als sie selbst mir innerlich zuwider waren, suchte ich durch künstliche Unbefangenheit Mißtrauen und Argwohn zu benehmen, wobei ich doch wiederum deutlich empfand, daß mir dies nie wirklich gelingen konnte. Dies alles mußte natürlich auch ohne den einzig beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Besseren, was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonal beim Beginn der Generalprobe, das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im ‚Rienzi' vorfand, und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten, als eine von mir begangene ‚künstlerische Jugendsünde' bezeichnete. Die Rezensenten brachten diese Äußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponist selber als ein ‚durchaus verfehltes' bezeichnet hätte, und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerte Frechheit sei'. Derartige böswillige Versuche den Erfolg der Oper im voraus zu untergraben, bedurften, um durch die Aufführung selbst unschädlich gemacht zu werden, eines anderen, als des Berliner Publikums, dem man die Werke Wagners bisher so sorgfältig vorenthalten hatte und dem jede Achtung und Bewunderung für eine neue künstlerische Schöpfung erfahrungsgemäß immer erst abgetrotzt werden mußte.

Es war am Dienstag, den 24. Oktober 1847, als ‚Rienzi', trotz aller Vertagungen und gegen ihn eröffneten Vorpostengefechte der Journalistik, nun doch über die Bretter der Berliner Hofbühne ging. Meyerbeer war kurz zuvor höchst eilig abgereist, der König, auf dessen Befehl die Aufführung stattfand, nicht dazu anwesend. Vor einem, trotz der doppelten Preise, von oben bis unten dichtbesetzten Hause begann um sechs Uhr die Aufführung unter Wagners eigener Leitung. Die an ergreifenden Zügen so reiche Ouvertüre fand nur schwachen Beifall, der ästhetische Gerichtshof schien noch nicht mit sich einig, ob er Dornenkrone oder Lorbeerkranz zu erteilen habe. Fast alle Nummern des ersten Aktes wurden mit Beifall aufgenommen, und zum Schluß des zweiten Aufzuges erfolgte ein Hervorruf des Komponisten, der sich wiederholte, als um elf Uhr der Vorhang zum fünften Male gefallen war. Die Träger der Hauptrollen waren auf stürmisches Verlangen mehrmals erschienen. Dennoch täuschte der Autor sich nicht, wenn er nach den vorausgegangenen Erfahrungen das sichere Vorgefühl hatte, als würde sich die Oper, ganz wie es einst dem ‚fliegenden Holländer' ergangen war,

nicht dauernd auf dem Repertoire erhalten. Erst nach der Aufführung begann der eigentliche dagegen gerichtete allgemeine Feldzug der Rezensenten; Melodie- und Formlosigkeit, Gewaltsamkeit der Instrumentierung, das waren die Vorwürfe, die vernichtenden Donnerschläge des kritischen Gewitters, welches sich über dem Haupte des letzten Tribunen entlud.[1] Diesem Ansturm gegenüber bewährte das Werk immerhin noch seine charakteristische Zugkraft, indem es doch erst nach acht Aufführungen[2] vom Repertoire abgesetzt wurde. Nur wenige Stimmen erhoben sich, die den Versuch einer objektiven Würdigung des Werkes machten, und namentlich nach Dresden eilten dem dahin zurückkehrenden Komponisten die ungünstigsten und gehässigsten Berichte über den Berliner ‚Mißerfolg' voraus, wonach die Niederlage der Oper noch weit dezidierter sich ausnahm, als in der Wirklichkeit.

Rienzi hatte nicht gesiegt; und dies war um so nachteiliger, als ein solcher Sieg seinem Schöpfer eben jetzt für Dresden selbst von so großem Nutzen hätte sein können. Dabei blieb es charakteristisch, daß der König,

---

[1] Außer den Berliner Lokalblättern brachten eingehende Berichte über die Aufführung u. a. auch die Leipziger ‚Signale', aus der Feder R. Wüerſts, eines Schülers von Mendelssohn und David, der unter dem Pseudonym ‚Nante' seine faden Witze und trivialen Späße zum besten gab. Nachdem er Wagners ‚umsichtige und sehr energische Leitung' erwähnt, fährt er fort: ‚Denken Sie sich nun ein Orchester von 24 Violinen u. s. w., doppelt besetzten Blasinstrumenten, sogar 4 Trompeten, drei Posaunen und Tuba, ein Serpent und Janitscharenmusik nicht zu vergessen. Dieses Riesenorchester macht nun fünf Stunden lang, also von sechs bis elf Uhr, mit wenigen Unterbrechungen fortwährend den möglichst größten Lärm, ja in feierlichen Momenten kommt sogar noch eine Bande von 50 Mann mit 8 Trommeln oder eine sechzehnfüßige Orgel auf der Bühne dazu, die Sänger gar nicht einmal gerechnet, da es überhaupt größtenteils gleichgültig ist, ob diese singen oder nur den Mund aufsperren. Denken Sie sich ferner, daß Sie dies mit anhören müssen, ohne durch mehr als höchstens zwei behaltbare Melodien erquickt zu werden; denken Sie sich ferner alle Musikstücke der Oper formlos, die Melodien barock und die Handlung langweilig im höchsten Grade (!), so werden Sie mir zugestehen, daß selbst eine vorzügliche Aufführung dafür nicht entschädigen kann. In dramatischer Beziehung bietet die Oper allerdings Anerkennungswertes dar, aber in musikalischer gar nichts. Weshalb schreibt Herr Wagner denn eine Oper, wenn er nicht Musik machen will?' (Sign. 1847, Nr. 45 vom 3. Nov.). Und in Nr. 47 vom 17. Nov. heißt es: ‚Sonst gibt es nichts Neues, als daß die Leute, die sich erst so sehr zu Wagners ‚Rienzi' drängten, jetzt durch Gensdarmen ins Opernhaus getrieben werden, damit die Oper nicht vor leeren Bänken spiele. Man hat bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den ‚Rienzi' zu schicken, indem man von dieser famosen Oper bessere Wirkung auf die Übeltäter erwartet als von dem zuerst bei ihnen angewandten pennsylvanischen System. Myroslawski soll blaß vor Schrecken gewesen sein, als man ihm den Entschluß verkündet hat, ihn durch den ›Rienzi‹ zum Geständnis zu bringen' u. s. w. —

[2] Davon kamen drei auf das Jahr 1847, fünf auf das nächstfolgende Jahr 1848. Letztere Zahl entnehmen wir dem Artikel O. Eichbergs ‚Zum fünfzigjährigen Jubiläum des Rienzi' im ‚Bayr. Taschenbuch' 1892, S. 78. Wiederaufgenommen wurde er erst i. J. 1865, also wiederum, ganz wie der ‚fliegende Holländer' (S. 53, 56), erst nach Meyerbeers Tode!

auf dessen Befehl die Oper gegeben worden war, keiner der drei von Wagner dirigierten Aufführungen persönlich beigewohnt hatte. ‚Es war ein gräßlicher Zustand, in welchem ich von Berlin zurückkehrte; nur diejenigen, welche meine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelassenen ironischen Lustigkeit mißverstanden, konnten sich darüber täuschen, daß ich mich jetzt um so unglücklicher fühlte, als ich selbst mit dem notgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie ward mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer als in jener Zeit. War hier für den Einzelnen ein anderer Ausweg zu finden, als — der Tod?' — In Dresden fand er alles im alten Geleise; sogar eine neue Oper hatte man während seiner, fast zweimonatlichen Abwesenheit zustande gebracht, die fünfaktige historische Oper eines ‚deutschen Kunstkollegen' (S. 183): ‚Konradin, der letzte Hohenstaufe', und Johanna Wagner darin die Titelrolle gesungen. Wo in aller Welt wäre auch alle ‚deutsche Kunstkollegenschaft' geblieben, wenn es nicht Herr Ferdinand Hiller ebensowohl mit einem letzten Hohenstaufen hätte wagen dürfen, als Richard Wagner mit einem letzten Tribunen? Lagen doch Raupachs sechzehn Hohenstaufenstücke so verlockend zur Auswahl da. Mißlang es, so konnte sich der Autor aufs leichteste dadurch trösten, daß er den Dresdenern seine ‚Zerstörung Jerusalems' zum besten gab. Welchen Trost aber fand der Künstler, der die Bühne nicht als Versuchsstation ansah, dem die Aufführung einer seiner Opern kein Experiment, sondern ein folgerechter Schritt in seiner Entwickelung war, und dem eine unnachgiebig ‚einseitige' Begabung den kühnen Sprung von der Oper auf das Oratorium weigerte? Ihn konnte nur das Bewußtsein aufrecht erhalten, daß seine Kunst ihm eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Mitteilung an fühlende Herzen war. Und so vertraute er der Partitur seines ‚Lohengrin', an dessen instrumentale Ausführung er sogleich nach seiner Rückkehr ging, die inneren Erlebnisse seiner Seele, den Ausdruck der Empfindung der tragischen Erfahrung an, die sich ihm soeben in Berlin erneut und sich in seinem engeren Wirkungskreise fortsetzte. In welchem Maße gerade dieses Werk aus dem eigensten Innern des Künstlers floß, hat neuerdings H. S. Chamberlain[1] wieder mit besonders ergreifender Beredtheit ausgeführt. ‚Mit göttlicher Kraft ausgerüstet — denn in jedem Worte des Genies vernehmen wir Gottes Stimme (Carlyle) — kann er nichts, gar nichts vollbringen, wenn ihm nicht Vertrauen entgegen-

[1] In seinen neun ‚Lohengrin-Briefen', anläßlich der über alles vollendeten Darstellung des Werkes zu Bayreuth in dem denkwürdigen Sommer 1894, in der Wiener Ostdeutschen Rundschau.

gebracht wird. Er, der alles vermag, geht betteln; er bettelt bei denen, die nichts können, um Vertrauen! Er — vor dem heute so Mancher sich sagt: ‚wissend bin ich nur, weil ich dich liebe' — er geht betteln, um ein wenig Liebe betteln!' Die Sehnsucht seines Helden nach ‚Verstandensein durch die Liebe' blieb ihm, wie Jenem, unerfüllt, der Glaube an seine Sendung versagt. Als den poetischen Grundzug seines Lohengrin bezeichnet er selbst, wie im Tannhäuser, die hohe Tragik der Entsagung;[1] aus dieser Kraft der Entsagung leitet nun Chamberlain jene ‚unvergleichliche Keuschheit und Strenge des Stiles' ab, ‚die oft fast herbe Einfachheit, welche jeglichen überflüssigen Schmuck verachtet und aus welcher, wie aus hohem Granitfelsen, der klare durchsichtige Quell reinster Melodie hervorsprudelt'. ‚Wer nun', fährt er dann fort, ‚nach der verzehrend üppigen Erregtheit der Tannhäuserzeit und auf das Todesurteil, das jenes Drama seinem Verfasser einbrachte, ein so erhaben hehres, göttlich reines, aller weltlichen Leidenschaft so ganz entrücktes Werk schreiben kann — ich sage ›weltliche‹ Leidenschaft, denn der ›menschlichen‹ ist Lohengrin voll, aber überirdisch verklärt — wer das vollbringt, der ist nicht bloß ein Dichter, der nur mit den größten aller Zeiten verglichen werden kann, sondern er ist ein unvergleichlich edler, reiner, hoher Mensch!'[2]

Bereits in Berlin war die Kunde von dem am 3. November 1847 so unerwartet plötzlich eingetretenen Tode Mendelssohns zu ihm gedrungen, den er noch im Sommer des Vorjahres bei seinem Besuche in Leipzig in voller Kraft und Gesundheit zuletzt gesehen. Er war erst kürzlich in London, wo er auf die Aufforderung des Sacred harmonic Society seinen ‚Elias' dirigiert, mit Triumphen und Lorbeeren überschüttet worden. So wenig persönliche Sympathie er von je für den berühmten Kunstgenossen empfunden, so schroff ablehnend sich dieser von je gegen ihn und seine Bestrebungen verhalten, so unendlich fern lag es Wagner nach seiner ganzen Natur, sich gerade bei solchem Anlaß selbst in vertrautestem Kreise lieblos über einen Dahingeschiedenen auszusprechen. Es war ihm daher, trotz seiner stets gehegten Verachtung gegen anonyme Zuschriften, eine empfindliche Kränkung, sich in einem ununterzeichneten Schreiben aus Leipzig mit höchster Gemeinheit die Art vorgeworfen zu sehen, wie er sich über Mendelssohns Tod geäußert haben sollte, woraus er zu schließen hatte, daß irgend eine Niedrigkeit ihm angedichtet und verbreitet sein mußte.[3] ‚Was soll ich tun?' teilt er sich darüber brieflich an Kittl mit. ‚Daß ich in Dresden eine starke Anzahl

---

[1] Wagners Briefe an Aug. Röckel, S. 66. — [2] Chamberlain a. a. O. — [3] Vielleicht lag eine Verwechselung mit Reißiger vor, der allerdings in einem erhaltenen gleichzeitigen Schreiben vom 19. November 1847 an seinen Musikverleger Böhme die Ansicht ‚vieler verständiger und ruhiger Musiker' anführt, Mendelssohns schneller Tod sei ‚für

Feinde habe, ist natürlich: das Schlimme ist, daß ich meinem Wesen nach nichts tun kann, sie mir zu versöhnen. Vielleicht wäre nichts leichter als das, ich brauchte eben nur geselliger zu sein und mehr unter die Leute zu kommen. Die große Zurückgezogenheit meiner Lebensweise ist an allen albernen Gerüchten über mich schuld. Ich lebe außer dem Dienst nur in meinem Hause, das jetzt auch sehr abgelegen ist; jeder boshaften Verleumdung meiner Person wird daher um so williger geglaubt, als sehr Wenige imstande sind, entschieden zu widersprechen, weil sehr Wenige in meine Nähe kommen. So ist mir oft schon das Unglaublichste über mich zu Ohren gekommen, — wie viel mag ich aber erst gar nicht erfahren! Hier gibt es nur zwei Wirkungen, der tiefste Kummer oder der größte Ekel: ich bin fast schon bei dem letzteren angekommen.' Ganz gewöhnlich war es, daß der Stoff zu ähnlichen Klatschereien von seinen Dresdener Gegnern, um deren Ursprung zu verwischen, zuerst in auswärtige Blätter gebracht wurde, um dann aus diesen wieder an Ort und Stelle neu reproduziert zu werden.[1]

Einmal hieß es bei solcher Gelegenheit, er sei von dem König von Preußen durch eine Ordensverleihung ausgezeichnet worden.[2] Natürlich entbehrte auch dieses Gerücht jeder tatsächlichen Begründung; doch blieb es dem Meister immerhin eine rätselhafte Erfahrung, daß der preußische Monarch, der sich den ‚Rienzi' wiederholt in Dresden angehört (S. 92 und 195), dessen Befehl die langverzögerte Berliner Aufführung und seine eigene Berufung zu

---

seinen Ruhm zur rechten Zeit' erfolgt; seine neuen Kompositionen, selbst sein Elias, den er zweimal gehört, seien ‚etwas matt und ärmer an Erfindung'. ‚Ich habe nie mit ihm Abgötterei getrieben; — das ist der einzige Fehler, den ich mir gegen ihn vorzuwerfen habe', heißt es in derselben Zuschrift (Autograph im Oesterleinschen Wagner-Museum). — [1] Allein die Dresdener ‚Abendzeitung' (J. Schladebach) bringt in der stillen Zeit der Entstehung des ‚Lohengrin' eine ganze Blütenlese solcher Klätschereien und Witzeleien, zum Teil mit ableitender Berufung auf auswärtige Quellen: ‚In der Wiener Musikzeitung 1847, Nr. 101 heißt es aus Dresden: Ein komponierender Kapellmeister, der den Stil oder Unstil Berlioz' in die deutsche Oper zu verpflanzen sucht, gab seine erste Oper einem Musikalienhändler in Verlag, als derselbe noch Bel-Etage wohnte. Kaum war die Oper ein Jahr heraus, so mußte der Verleger eine Treppe höher ziehen. Die zweite Oper des fruchtbaren Komponisten trieb den Verleger wieder eine Treppe höher und die dritte Oper noch eine Treppe, so daß er jetzt in der Tat vier Treppen hoch wohnt und die vierte Oper durchaus verschmäht, um nicht unter das Dach zu kommen' (11. Nov.). ‚Die bald vollendete Oper des Herrn Kapellmeister Wagner soll schon ein merkliches Steigen des Preises der Violinsaiten um so mehr zur Folge haben, als der deutsche Enthusiasmus für den großen Tonkünstler sich immer gewaltiger Bahn bricht' (2. Dez.). ‚Die neue, im Texte nach der Gralsage bearbeitete Oper des Kapellmeisters Wagner: Lohengrin, ist nun beendet. Der geniale Komponist hat sich die Kgl. preußische Ordensritterwürde ertannhäusert.' Weder war um diese Zeit der ‚Lohengrin' beendet, noch beruhte das letztere Gerücht auch nur auf dem schwächsten Fundamente von Wahrheit. — [2] Siehe die vorige Anmerkung.

derselben veranlaßt, der dann aber bei den dortigen Aufführungen durch Abwesenheit geglänzt hatte, — sich nun in der zweiten Hälfte des November abermals in Dresden einfand, um einer vortrefflichen Vorstellung des ‚Tannhäuser' mit dem lebhaftesten Interesse beizuwohnen. ‚Ich scheue mich nicht zu bekennen, daß mir diese Oper an dem Abende große Freude machte.' schreibt Wagner darüber unterm 23. November an Kossak, als ihm dieser über die inzwischen erfolgten Fortschritte seines ‚Rienzi' in Berlin berichtet. ‚Erst jetzt bin ich allmählich dazu gekommen, von allen üblen Berliner Eindrücken mich so ziemlich frei zu machen. Mit meinem Berliner Ehrgeiz hat es ein Ende genommen, und was mich beruhigt, ist, daß ich mir bewußt werde, auch ohne diesen Ehrgeiz mit mir weiter zu kommen.' Es ist bezeichnend für die Gesinnung des Künstlers, daß er schon jetzt jede weitere Hoffnung an einen bevorstehenden großen Umschwung knüpft, dessen Sturmeswehen er vorauszuempfinden vermeint. ‚Bester Freund,' fährt er in diesem Sinne fort, ‚was ist all unser Hineinpredigen in das Publikum? Hier ist ein Damm zu durchbrechen, und das Mittel heißt: Revolution! Die positive Basis muß gewonnen werden; was wir für gut und recht halten, das muß das Gegebene, Feste und Unabänderliche werden; dann löst sich das jetzt herrschende Schlechte von selbst zur albernen, leicht besiegbaren Opposition auf . . .'

Gegen Ende des Monats traf Mme. Viardot-Garcia, die Pariser Lehrmeisterin seiner Nichte Johanna, zu einem Gastspiel in Dresden ein; sie trat ausschließlich in Meyerbeerschen und Rossinischen Opern auf und Johanna Wagner ehrte die meist in ihren eignen Rollen Gastierende und sich selbst, indem sie z. B. in den ‚Hugenotten', in denen jene die Valentine sang, neben ihr die Rolle des Pagen schnell übernahm und gut durchführte. Wie alle durchreisenden Berühmtheiten, zog auch sie wie ein Stern durch den Hillerschen Kreis, in welchem die keineswegs schöne, sondern eher an eine Mohrin erinnernde Frau doch durch ihre Grazie und Weltgewandtheit auf Alle einen bezaubernden Eindruck machte.[1] An diesen herrlichen Dingen konnte der Meister keinen Anteil nehmen; er war um diese Zeit von schwerer Krankheit heimgesucht. Wir erfahren dies aus einem Briefe an Spohr vom 2. Dezember,[2] worin er von einem Krankenlager spricht, das ihn einige Zeit darniedergehalten; dieselbe Krankheit, die ihm ‚hart zugesetzt' habe, wird auch noch einmal in einem Briefe an Kittl vom 4. Januar 1848 erwähnt. Sie scheint demnach mit ihren Belästigungen sich auch noch durch den Schluß des Jahres

[1] Vgl. Pecht, ‚Aus meiner Zeit', I, S. 286. — [2] Es ist ein herzliches Empfehlungsschreiben des jungen Fischer, des Sohnes seines alten Freundes W. Fischer, der sich um den erledigten Posten eines Chor- und Musikdirektors am Kasseler Hoftheater zu bewerben wünschte, nachdem er bis dahin in gleicher Funktion in Köln und Mainz tätig gewesen war.

gezogen und die Arbeit am ‚Lohengrin', den einzigen göttlichen Trost in aller Entbehrung, auf längere Zeit unterbrochen zu haben. Fast schlimmer noch als das rein physische Leiden aber bedrängte ihn die alte schwere Sorgenlast, die je länger, je peinigender auf ihm drückte. Weit und breit fand sich Niemand, der sie ihm abnehmen wollte! Und seine Dresdener Amtsstellung bereitete ihm, durch eine immer schroffer sich gestaltende Verkennung seines künstlerischen Wesens, wahrlich keine Freuden, die ihn für solche Nöte hätten entschädigen können.

Nichtsdestoweniger sehen wir ihn in dem eben erwähnten Briefe an Kittl lebhaft mit dessen (nunmehr in der Komposition vollendeten) Oper ‚Die Franzosen vor Nizza' beschäftigt. So entschieden er es sich verbeten hatte, öffentlich als Textdichter der Oper genannt zu werden, so wenig entzieht er dem Werke des Freundes das gleichsam väterliche Interesse, das ihn noch immer mit dieser seiner älteren Geistesschöpfung verband. Er hätte gewünscht, die Oper zuerst in Dresden aufführen zu können, jedenfalls wäre er ‚gern bei einigen Proben zugegen gewesen'. Er hofft nunmehr, wenigstens zur ersten Aufführung nach Prag kommen zu können. Vor allem peinigt ihn eine von Kittl beabsichtigte Änderung des Textes durch eine unzeitige Hinzufügung in der Partie des Giuseppe. ‚Weißt Du, was der Schluß einer Oper ist? — Alles! Ich hatte auf das heftig Ergreifende, Sturmschnelle des Schlusses sehr gerechnet: die schreckliche Katastrophe beim Gange aus der Kirche darf mit nichts mehr versüßt werden, — das einzige furchtbar Erhebende ist das Daherschreiten eines großen Weltgeschickes, hier personifiziert in der französischen Revolutions-Armee, welches in fürchterlicher Glorie über die zertrümmerten alten Verhältnisse (der Familien) dahinzieht. Diese Beziehung darf nach meiner Ansicht in nichts geschwächt werden, wenn der Schluß, wie ich mir es dachte, der erhebendste Moment des Ganzen sein soll; wird er so festgehalten, wie ich mir ihn dachte, so liegt die große Versöhnung im Erscheinen der Franzosen darin, daß wir hier mit offenen Augen ersichtlich eine neue Weltordnung eintreten sehen, deren Geburtswehen jene Schmerzen waren, die bis dahin die Bewegung des Dramas bildeten. Das gewöhnliche Publikum braucht gar nicht so tief auf die Sache einzugehen; kommt das Richtige deutlich und drastisch zur Erscheinung, so erhält es den richtigen Eindruck durch Instinkt. Daß Giuseppe nicht mit dem Vorwurf des Vaterlands-Verrates entlassen werden soll, ist bei diesem ergreifenden Schluß durchaus ohne Wichtigkeit; er büßt seine Schuld genug durch das soeben Erlebte. Soll es aber durchaus sein, so muß dies aber wenigstens so kurz wie möglich abgemacht sein: — laß ihn bei dem Rufe: ‚schließt die Tore! die Franzosen!' sich schnell aufraffen und mit dem Ausdruck eines von rasender Verzweiflung Gepackten, der sich um jeden Preis den Tod geben will, unter das Volk rufen: ‚Zu mir, wer seinen König liebt!' Hiermit

mag er an der Spitze Einiger vom Adel, welche im Brautzug waren, nach dem Tore stürzen: eine Salve der eindringenden Franzosen, und er fällt. Nur aber um Gotteswillen hier keine Länge, nichts Zartes oder Schmachtendes mehr; von dem oben bezeichneten Schreckensrufe an darf keine anhaltende Unterbrechung mehr erfolgen; von da an ist der letzte Strom entfesselt, den nichts mehr aufhalten darf, wenn die ergreifende Wirkung nicht gänzlich erkalten soll. Verbietet die Zensur den Marseiller Marsch, so mußt Du dazu einen ganz ähnlichen extemporieren. — Ich bitte Dich dringend. beachte, was ich Dir wohlmeinend hier sage!' — Es erging dieser dringenden Bitte, wie es den meisten wohlgemeinten Ratschlägen Wagners an seine komponierenden Zeitgenossen gegangen ist. Sie fand bei dem Komponisten, der vor Allem an die rein musikalische Wirkung seines letzten Finales dachte, kein Gehör. Seine Schlußmelodie für Arie und Chor, zu der er sich die wenigen Reimzeilen offenbar selbst gedichtet, war ihm lieber, als die dramatische Wirkung.[1]

Zu Krankheit, Sorge und Ärgernissen aller Art, die ihn selbst von der versöhnenden Versenkung in die Wundertiefen seines ‚Lohengrin' zeitweilig fernhielten, kam dann noch, wenige Tage nach dem Briefe an Kittl, ein ganz unerwarteter, tief betrübender Schlag: der am 9. Januar 1848 in Leipzig erfolgende Tod seiner guten alten Mutter, im vollendeten und überschrittenen neunundsechzigsten Lebensjahr. ‚Mein guter lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe,' so hatte sie ihn noch einige Jahre zuvor in einem schönen lieben Briefe angeredet, als sie ihn um die herannahende Weihnachtszeit dazu anregt, für seinen wenig vom Glücke begünstigten älteren Bruder Julius aus seinen Mitteln etwas zu tun, was sie dem wohlsituierten Leipziger Familienkreise nicht zumuten wollte. Er bildet nach unserer Kenntnis das letzte Glied in der Folge brieflicher Ergüsse des Mutterherzens aus seiner Magdeburger, Rigaer, Dresdener Periode — nur nicht während der drangvollen Pariser Zeit, in deren harten Nöten selbst die sanfte Tröstung der Mutterstimme ihm verwehrt blieb, — so sehr war er damals für die Seinen verschollen und von ihnen aufgegeben! Durch allen Wechsel und Wandel in dem Leben des Meisters, der Briefe sonst nicht aufzubewahren pflegte (wie er auch die Aufbewahrung der seinigen durch ihre Empfänger nicht voraussetzte[2]), haben sich diese Zeugnisse ernster, rührender Mutterliebe doch, als treu gehegtes Kleinod, bis zuletzt in seinem Besitze erhalten. Das in seiner Dresdener Zeit, offenbar durch die Leipziger Verwandten, ‚mancherlei Wunderliches'

---

[1] Der reichhaltige und umfangreiche Brief des Meisters an den alten Prager Freund befindet sich, mit anderen an Kittl gerichteten Briefen, im Nachlaß des Herrn Alfred Bovet in Valentigney, mit dessen gütiger Bewilligung die obigen Auszüge hier zum Abdruck gelangt sind. — [2] Vgl. seine Bemerkung in den Briefen an Uhlig, Fischer und Heine S. 338.

zwischen ihn und die ‚gute alte Mutter' getreten sei, erfahren wir aus seinem oft abgedruckten Geburtstagsbrief an sie, dem wir im Vorausgehenden eine charakteristische Stelle entnahmen (S. 157). Doch hatte er es bei keinem seiner Leipziger Besuche unterlassen, vor allem sie aufzusuchen; durch sie hing er fast einzig noch mit seinen dortigen Angehörigen zusammen (‚nur in dem Bewußtsein, daß Du noch unter uns weilst, können Deine Kinder sich noch recht deutlich als eine Familie fühlen'). Und gewiß war eine zarte Rücksicht auf sie mit unter den Faktoren wirkend, die ihn solange in seiner Dresdener Stellung erhielten, deren künstlerische Hoffnungslosigkeit sich ihm immer deutlicher aufdrängte. Bezeichnend ist die rein tatsächliche Fügung des Geschickes, daß jene Bewegungen, deren weltgeschichtliche Bedeutung sich in jenen Tagen und in seiner produktiven Einbildungskraft soviel weitreichender ausnahm, als sie sich in Wirklichkeit leider erwiesen, ihren ersten, für seine Lebensschicksale auf unabsehbar lange hinaus entscheidenden Einfluß auf ihn erst nach dem Tode der Mutter äußerten. Mit diesem Verlust, der sich in dem Leben eines Jeden nur einmal ereignet, war gleichsam die letzte Brücke hinter ihm abgebrochen, die ihn an die Vergangenheit seiner bisherigen Lebensführung kettete, und die völlige Einsamkeit des Genius, der seine ganze Zukunft in sich selber bildet und trägt, ward ihm nur um so fühlbarer.

Kaum ein Vierteljahr nach dem zuletzt bezeichneten Opfer an die Vergänglichkeit war — gegen Ende März — die Partitur des ‚Lohengrin' vollendet. Was sich bis zu diesem Zeitpunkt in seinem äußeren Leben zutrug, wird uns im folgenden Kapitel beschäftigen; wie er sich unter den Erfahrungen der letzten Zeit rein physisch befand, bekundet uns recht augenscheinlich die zufällig erhaltene briefliche Bemerkung Schumanns an den eben abwesenden Hiller: ‚Ich sprach ihn vor kurzem; er sieht nicht gut aus, will aber bald an Lohengrin' (Jan. 1848). Diese Dresdener ‚Kunstgenossen' unterhalten sich in ihrer Korrespondenz viel von Wagner und lassen nicht leicht einen seiner Pläne und Schritte unbesprochen. Nur fehlt es in diesen Äußerungen an jedem Anzeichen einer wärmeren Teilnahme, — man hört aus ihnen nur den Ton des kalten Beobachters.

VIII.

Amtliche Konflikte.

Direktionssitzungen des Hoftheaters. — Abonnementskonzerte. — Eingabe um Gehaltserhöhung; Lüttichaus Bericht an den König. — Vollendung der ‚Lohengrin'-Partitur. — Politische Vorgänge. — Entwurf zur Reorganisation des Dresdener Hoftheaters. — Vaterlandsverein; Röckel über Volksbewaffnung. — Ideen für eine politische Neugestaltung Deutschlands.

Freiheit ist — Wahrhaftigkeit. Wer, selbst unter dem Zwange, seine Wahrhaftigkeit sich wahrt, der wahrt sich im Grunde auch seine Freiheit.

Richard Wagner.

Drei Beziehungen charakterisieren in Wagners Leben das bewegte Jahr 1848: die immer aufregender sich gestaltenden politischen Vorgänge; die zunehmende Lockerung seiner amtlichen Verhältnisse; das allmählich immer entschiedenere Eingreifen eines großherzigen künstlerischen Freundes, Franz Liszts, in das absurde Schicksal seiner verkannten, unterdrückten, in ihrer Verbreitung methodisch gehemmten Werke.

Hatte ihm dieses Schicksal den letzten Versuch einer auswärtigen Unternehmung durch das Scheitern sämtlicher auf Berlin gerichteter Hoffnungen vereitelt, so fühlte er während der Arbeit am ‚Lohengrin' um so entscheidender die drängende Notwendigkeit, an einem bestimmten Orte, unter bestimmten Umständen das Richtige und Unerläßliche für seine Kunst zustande zu bringen. Der Gewinn der Möglichkeit, seine künstlerischen Absichten durch die Mittel der theatralischen Darstellungskunst irgendwo vollkommen sinnlich verwirklicht zu sehen, erschien ihm von jetzt ab als das nächste Erstrebenswerte. Irgendwo, also ‚am besten gerade hier in Dresden, wo er war und wirkte'. Nicht in Berlin oder Hamburg, nicht in der österreichischen Kaiserstadt (damals der unbestrittenen Domäne Flotows und seiner ‚Martha'!) galt es vereinzelte Versuche; — hier in Dresden selbst mußte er sich jene konsequente Bildung des Publikums ‚durch Tatsachen' zur Aufgabe machen, und sein Geist sann über die Möglichkeiten, die sich ihm für die Realisierung

dieser Absicht darboten. ‚In diesem Sinne wandte ich mich nun zu dem Kunstinstitute zurück, an dessen Leitung ich jetzt bereits sechs Jahre als Kapellmeister beteiligt gewesen war.‘

Diese weitreichenden, namentlich aber weit über den Horizont der damaligen Generaldirektion hinausgreifenden Pläne im Einverständnis mit dieser letzteren und auf Grund vorausgegangener Beratungen mit dem wunderlichen Direktionskörper zu verwirklichen, welcher zur Zeit über die Kunstangelegenheiten des Dresdener Hoftheaters entschied, konnte ihm allerdings nicht in den Sinn kommen. Dafür hatten die Erfahrungen der letzten Amtsjahre hinlänglich gesorgt. Von den Konferenzen und Sitzungen der Generaldirektion, bei denen ein Gutzkow als ‚intimer‘ Vertrauensmann des Intendanten das große Wort führte und Engagements für Schauspiel und — Oper in Vorschlag brachte, hatte er sich seit länger in hoffnungsloser Gleichgültigkeit vollständig zurückgezogen und sich auf die Ausübung seiner ‚strikten Pflicht‘ als Kapellmeister beschränkt. Zu diesen wöchentlichen Beratungen im Bureau des Kgl. Hoftheaters pflegten sich außer dem Intendanten Herrn von Lüttichau, der dabei ‚seine schwarzen Augenbrauen zusammenzog‘, der längst überlebte, unverwüstlich zähe Theatersekretär Hofrat Winkler (Th. Hell), der phlegmatische Reißiger, der vorsichtige Ed. Devrient und der cholerisch süffisante Gutzkow zu vereinigen. Daß man sich den Inhalt der gegenseitigen Verhandlungen dieses Gremiums künstlerisch gar nicht bedeutungslos genug vorstellen kann, gibt uns der Letztgenannte in drastischer Schilderung zu verstehen. ‚Der Intendant war in der Regel im Punkte der künstlerischen Beschäftigungen tabula rasa: was vor acht Tagen abgemacht war, war in acht Tagen vergessen. Dann nahm er seinen Kalender und orientierte sich. Er hatte sich ja notiert, daß hier Gluck, dort Shakespeare, dort Bauernfeld standen, und was ihm die Regisseure und Kapellmeister von Ostern auf Pfingsten, von Pfingsten auf Himmelfahrt, von Himmelfahrt bis zum ersten Advent als möglich und herauszubringen versprochen hatten, das fixierte er sorgfältig. Er nannte das ›das Netzmachen‹. . . . Wenn er alle die Resultate vorführte, die innerhalb dieser Vorzeichnungen standen, so schienen uns Opiumwolken zu umnebeln, süße Träume von Erfüllung senkten sich nieder, wobei auch regelmäßig der Sänger der ›Lyratöne‹ und ehemalige Herausgeber der Abendzeitung, Theodor Hell, sanft zu entschlummern begann und nie anders, als mit einem ›Ja wohl, Excellenz‹ wieder erwachte.‘ Man sage sich selbst, wie wenig ein feurig produktiver Künstlergeist auf die Dauer in diese Gesellschaft paßte, wie wenig er sich ihr nur im Alleräußerlichsten verständlich machen konnte! Wirklich hat uns ebenfalls Gutzkow die Schilderung einer solchen Sitzung geboten, an der nach längerer Unterbrechung auch Wagner wieder teilgenommen. ‚Richard Wagner lebte damals in der Vorstadt, wie ein Exilierter‘, so lautet seine darauf bezügliche Erinnerung. ‚Er hatte mit dem

Chef[1] Differenzen gehabt; sein Wiedererscheinen bei den Beratungen im Bureau[2] schien von beiden Seiten an Bedingungen geknüpft, die ich nicht kannte. Eines Tages kam der zürnende Achill von seinen Schiffen in der Friedrichstadt und nahm wieder an einer der Beratungssitzungen teil; was ihn zum Kommen bewogen hatte, weiß ich nicht.... Diesem ersten Wiedererscheinen folgte kein zweites'. In der Tat bestätigt es uns Gutzkows eigene nähere Ausmalung der Vorgänge dieser Sitzung[3] nur zu deutlich, wie sehr die regelmäßige Teilnahme an diesen Direktionsberatungen für den Künstler nur ein Zeitverlust gewesen wäre. Weitergehende Pläne an diesem Ort zur Erörterung zu bringen, wäre schon aus dem Grunde nicht angezeigt gewesen, weil man ihn an dieser Stelle weder verstehen konnte noch wollte. Was ihn nach längerer Zurückhaltung zur ausnahmsweisen Beteiligung daran bewog, behauptet Gutzkow nicht mehr zu wissen; es kann aber nur das Projekt der Abonnements-Konzerte gewesen sein, welche Wagner damals mit der Kgl. Kapelle zur Ausführung brachte, und über welche R. Schumann brieflich an Hiller berichtet: ‚er wird auch Bachsche Motetten darin zu Gehör bringen.' Von seinem ganzen, vor zwei Jahren ausgearbeiteten Entwurf zu wohlorganisierter Veranstaltung großer instrumentaler und vokaler Musikaufführungen war nichts weiter zu retten gewesen, als diese von ihm ins Auge gefaßte Folge dreier großer Konzerte: nicht aber als dauernde bedeutungsvolle Institution auf wohlgesicherter Grundlage, sondern als einmaliges, vorübergehendes, im Fall eines günstigen Gelingens etwa im nächsten Winter zu wiederholendes Unternehmen. ‚Kapellmeister Wagner hat es endlich dahin gebracht, daß Dresden in diesem Winter noch drei Abonnements-Konzerte von der Kgl. Kapelle und zwar im Konzertsaale des neuen Opernhauses wird hören können', meldet die Neue Zeitschrift für Musik. ‚Die Genehmigung des Königs ist bereits erfolgt.'[4]

[1] Gutzkow schreibt: ‚mit dem Chef, vielleicht auch mit dem Hofe'. Da letzteres eine durchaus haltlose, aus der Luft gegriffene Supposition ist, haben wir die unterstrichenen Worte oben ausgelassen. — [2] Gutzkow schreibt: ‚am Kapellmeistersitz und bei den Beratungen im Bureau'. — [3] Nach Gutzkows maliziöser Darstellung habe Lüttichau einen näher motivierenden Vortrag Wagners mit dem Ausruf unterbrochen: ‚Aber, Herr Jesus, wir wollen ja nur bloß wissen, ob die Kriete die Partie singen kann oder nicht!' Man vergleiche dazu seinen Vorwurf ‚überspannter Ideen', den er in einem an den König gerichteten Schreiben (S. 217) gegen den Künstler erhebt! — [4] N. Zeitschr. f. Musik 1847, II, Nr. 52. Mit altgewohnter Mißgunst und Selbstüberhebung des Referenten lassen sich die Leipziger ‚Signale' darüber vernehmen: ‚Jetzt beabsichtigt man in dem alten großen Opernhause Konzerte der Kgl. Kapelle einzurichten; eine alte längst gehegte und längst gebotene Idee, welche jetzt auf einmal vom Kapellmeister Wagner ergriffen scheint, um um jeden Preis ausgeführt zu werden, sei es auch unter den ungünstigsten Verhältnissen und praktisch verfehltesten Einrichtungen. Es wird dazu nämlich im alten Opernhause der vordere kleine Saal, der kalt und zugig ist, eingerichtet. Dies Lokal macht gegen 1000 Tlr. vorläufige Unkosten, und gibt doch nur einen schlechten Konzertsaal außerdem werden noch 2—300 Tlr. Unkosten

Die drei Konzerte, denen sich als viertes noch die alljährliche Palmsonntag-Aufführung im ‚alten Opernhaus' anreihte, folgte in den ersten vier Monaten des Jahres 1848 in ca. dreiwöchentlichen Terminen aufeinander, und zwar im Theater selbst, an Stelle einer Repertoirevorstellung. Das erste (am Sonnabend, den 22. Januar) begann mit Mozarts D dur-Symphonie, und schloß mit der ‚Eroica'; zwischen diesen beiden großen symphonischen Eckpfeilern brachte es die Bachsche Motette, ‚Singet dem Herrn ein neues Lied' und eine Szene aus Cherubinis ‚Medea'. Die achtstimmige Bachsche Motette, in welcher der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust', hatte der alte Fischer auf Wunsch des Meisters seinem wohlgeschulten Theaterchor auf eine Weise einstudiert, daß sich Wagner durch die virtuose und sichere Leistung der Sänger zu einem ganz besonderen Wagestück veranlaßt sehen konnte. Er nahm das seiner haarsträubenden Schwierigkeit halber sonst nur im vorsichtigsten Moderato aufgefaßte erste Allegro derselben in wirklich feurigem Tempo und erschreckte dadurch die Dresdener ‚Kritik' wieder einmal fast zu Tode. Das zweite dieser Konzerte (am Sonnabend, den 12. Februar) war in seiner Anordnung dem ersten völlig parallel: es brachte die Haydnsche D dur-Symphonie und die siebente Symphonie Beethovens (in A dur); dazwischen ein Gluckscs ‚de profundis' und Mendelssohns 42. Psalm. Das dritte Konzert (am Mittwoch, den 8. März) ward, in dem Sinne einer dem kürzlich dahingegangenen Meister dargebrachten Huldigung, mit Mendelssohns A moll-Symphonie eröffnet und schloß mit Beethovens C moll-Symphonie; zwischen beiden ward — in Wagners pietätvoll sorgfältiger Bearbeitung und Vortragsbezeichnung — Palestrinas erhabenes ‚Stabat mater' zu Gehör gebracht. Mit Beziehung auf dieses letztere, bereits mitten in der Revolutionszeit gegebene Konzert, war Wagner die Erinnerung an eine eigenartige Erfahrung verblieben, die wir an dieser Stelle auf Grund seiner mündlichen Erzählung reproduzieren.[1] ‚König und Hof waren trübe gestimmt; auf dem ganzen Publikum lastete der düstere Druck einer Ahnung von nahen Gefahren und Umwälzungen. Dazu gab es ein höchst melancholisches Programm: obenan Mendelssohns schottische Symphonie, dann ein Gesang de profundis,[2] und so ging's fort — nur am

für jedes einzelne Konzert nötig. Werden nun auch die Konzerte zum Besten der Kapelle gehalten, was soll da übrig bleiben? Wer hat Lust in diesem Lokal zu frieren? Zuvörderst sollen nur drei Konzerte in diesem Winter gegeben werden. Besser wäre es, wenn kein anderes Lokal gewählt werden kann, zuvörderst die Oper in einen erträglichen Zustand zu setzen, welche gegen das Schauspiel jetzt unsäglich zurücksteht'. (Sign. 1848, Nr. 2, 5. Jan.)

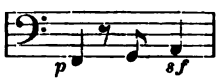
— [1] Am 18. Juli 1879 im Anschluß an die Vorführung einer Mendelssohnschen und einer Beethovenschen symphonischen Komposition am Klavier, im Gespräch mit H. v. Wolzogen, der sie in seinen ‚Erinnerungen an Richard Wagner' (Leipzig, Reclam) S. 35—36 mitteilt. — [2] Daß es sich bei dieser Angabe um eine Verwechselung mit dem am 12. Febr.

Schlusse stand Beethovens Cmoll-Symphonie. Wie die Stimmung im Saale immer drückender ward, frug ich endlich ganz entsetzt vom Dirigentenpult herab meine zunächst sitzenden Musiker: ‚Mein Himmel, was sollen wir tun? was sollen wir tun mit diesem entsetzlichen Moll-Programm?' Da raunte mir der Geiger Lipinski zu: ‚Warten Sie nur — beim ersten Strich der Cmoll ist alles fort!' Und richtig: die Symphonie beginnt, welches Aufjauchzen, welche Begeisterung! Aller Druck gehoben, Lebehochs auf den König, — wie erlöst verließ die jubelnde Menge das Haus. Das' — schloß er — ‚das ist das Unsägliche dieser Kunst!'

Das Palmsonntag-Konzert am 16. April 1848 brachte diesmal nicht die neunte, sondern unter Wagners Leitung die achte Beethovensche Symphonie in Fdur, während Reißiger zuvor durch die Vorführung des ‚Elias' in seiner Weise das Andenken Mendelssohns ehrte. Noch war es Wagner in frischer Erinnerung, wie es ihm vor fünf Jahren (S. 23) unmöglich gewesen war, dem nun Dahingeschiedenen sein Gefühl von dem allgemein so widerwärtig entstellten Zeitmaße des dritten Satzes dieser Beethovenschen Tonschöpfung beizubringen. Durch die von Reißiger und anderen Dirigenten[1] beliebte, zu allgemeiner Gültigkeit erhobene entstellende Umkehrung des wirklichen Verhältnisses beider mittlerer Sätze, welche dem Allegretto scherzando den Charakter des gewöhnlichen Andante, dem Tempo di Menuetto hingegen denjenigen des ebenso gewohnten Scherzo aufdrängte, war ‚die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, in das Ansehen einer gewissen Art von bei-

gegebenen zweiten Konzert handelt, ist aus dem Vorhergehenden ersichtlich; offenbar bedurfte es nach der Mendelssohnschen Symphonie keiner weiteren Verstärkung des melancholischen Eindruckes; ist doch Mendelssohns musikalische Landschaftsmalerei — auch in der schottischen Symphonie — nach Wagners Worten ‚immer wie mit einem elegischen Trauerton überzogen, wobei er an Bendemanns ‚trauernde Juden' habe denken müssen' (a. a. O.). — [1] Ganz wie damals Reißiger, trotz seiner vorausgegangenen Verständigung mit Wagner, in das alte Ländler-Tempo des dritten Satzes unversehens zurückgefallen war, war es wenige Jahre später (im Winter von 1846 zu 47) Ferdinand Hiller im Betreff des gleichen dritten Satzes der Fdur-Symphonie ergangen. ‚Auch dieser hatte meinen Ansichten über das Tempo di Menuetto dieses Satzes beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das wichtige langsame Tempo zu nehmen zugesagt. Wunderlich lautete seine Entschuldigung dafür, daß er sein Versprechen nicht gehalten. Lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung von allerlei Direktions-Angelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginn des Stückes sich der mir gegebenen Zusage wieder erinnert habe. Nun habe er natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für diesmal notgedrungen beim Alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich diesmal doch zufrieden damit, wenigstens jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem oder jenem Tempo käme es auf das Gleiche heraus.' (Ges. Schr. VIII, S. 349.)

läufigen Nebenwerken der Beethovenschen Muse gelangt, die es sich nach der Anstrengung mit der Adur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen.' Bei dem völlig neu von ihm geleiteten Studium der Symphonie entsann sich hingegen der Meister eines wahren Aufatmens aller Musiker, als er sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, ‚wobei nun auch das humoristische Sforzando der Bässe und Fagotte:



sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen Crescendi deutlich wurden und der zarte Ausgang im pp zur Wirkung kam, und namentlich auch der Hauptteil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.'[1] Von dieser Aufführung begnügte sich die Dresdener Kritik zu konstatieren, daß die Menuett zu langsam (!) genommen wurde; es sei dies jedenfalls aus Rücksicht auf die Hörner geschehen, denen das Trio sehr bedeutende Schwierigkeiten biete.'[2] Von dem bloß durch dieses, in seine Rechte wieder eingesetzte Zeitmaß ermöglichten, zarten Gesange der Hörner und der Klarinette, der für jedes feinere musikalische Gefühl durch den veränderten Vortrag nun erst zur Geltung kam, hatte das durch die üblen Gewohnheiten der hergebrachten Ausführungsweise abgestumpfte Wahrnehmungsvermögen des gewerbsmäßigen Rezensenten ersichtlich keinen Eindruck erhalten!

Dies sind die Erfahrungen, auf welche hin der Künstler in seinem bald darauf ausgearbeiteten Reorganisations-Entwurfe für das Dresdener Hoftheater das ‚Gewerbe der Theater- (und Musik-) Rezensenten' schlechtweg als ein ‚unmoralisches' bezeichnet: die Kritik, welche bisher außerhalb des Theaterinstitutes, ihm daher gegenübergestellt war, sollte vielmehr innerhalb und im mitbeteiligten Interesse desselben ausgeübt werden.'[3]

---

[1] Ges. Schr. VIII, S. 348. — [2] Leipziger ‚Signale' 1848, Nr. 18 (29. April). Wie sehr in dieser und den sonstigen gleichzeitigen Auslassungen jede Wendung von persönlicher Mißgunst diktiert war, beweist die Fortsetzung: ‚Auch ist die Koketterie (!) zu rügen, mit welcher Herr Kapellmeister Wagner stereotyp die Beethovenschen Meisterwerke auswendig dirigiert, ohne einen Blick in die Partitur zu tun. Das soll etwas Besonderes sein, heißt aber nichts, als daß Herr Wagner sehr von sich eingenommen ist. Übrigens ist der Zuschauer in Zweifel, ob Herr Wagner nicht den Konzertmeister Lipinski als seine lebendige Partitur betrachtet, da er eigentlich (!) nur das Tempo nachschlägt, welches jener vorgeigt, und da Herr Wagner, wie in der Generalprobe, es durchaus nicht für unter seiner Würde hielt, sich aus seinem vergriffenen Tempo im letzten Satze durch das Orchester heraus-, und in ein gemäßigteres hinüberführen zu lassen'. Der anonyme Federheld — Schladebach? — dem diese ebenso leichtfertige als gehässige Auslassung angehört, vermeinte besonders geistreich zu sein, indem er seinen Bericht mit dem Namen ‚Richard' unterzeichnete. — [3] Ges. Schr. II, S. 305.

Bereits zu Beginn des Jahres 1848 hatte er, in seinem ganzen Sinnen, Schaffen und Sorgen stets auf überpersönliche Ziele gerichtet, ausnahmsweise auch einen auf die Besserung seiner eigenen persönlichen Lage abzielenden wichtigen Schritt getan, indem er, da dies nicht von selbst geschah, seinerseits durch ein Gesuch an den König um eine Gleichstellung mit seinem Kollegen Reißiger hinsichtlich seines Kapellmeistergehaltes einkam. Fünf Jahre seiner unablässigen Tätigkeit im Interesse des Kgl. Institutes waren im Februar 1848 abgelaufen, und wohl wäre es angemessen gewesen, daß man ihm nach Ablauf dieser seiner ersten Dienstepoche aus eigenem Antriebe dekretiert hätte, was er sich bei dieser Gelegenheit erst durch eine Eingabe als besondere Gunst zu erbitten hatte. Selbst dem verstocktesten Gegner konnte es nicht entgehen, daß, was in diesen fünf Jahren die Kgl. Sächsische Oper an höherem geistigen Aufschwung erreicht hatte, nicht Reißigers, sondern Wagners Verdienst war. Dennoch war das Verhältnis beider Dirigenten nach der materiellen Seite hin auf derselben Stufe stehen geblieben, wie bei Wagners erstem Eintritt ins Amt. Immer noch hatte sich der ‚jüngere' Kapellmeister mit einer Jahresgage von 1500 Talern zu begnügen, während sich Reißiger im behaglichen Genusse eines Gehaltes von 2000 Talern befand.[1] So angemessen die endliche Aufhebung dieses Mißverhältnisses gewesen wäre, so sehr dafür außerdem noch der Umstand ins Gewicht fiel, daß die schwierige pekuniäre Situation des Künstlers Herrn v. Lüttichau von früheren Anlässen her zu wohl bekannt war, so sehr hatte Wagner bei dieser Gelegenheit zu erfahren, was es bedeute, seinen ‚Vorgesetzten', dem in solchem Falle die Vermittelung eines ähnlichen Gesuches an seine höhere Adresse ordnungsmäßig zufiel, zum persönlichen Gegner zu haben. Die in dieser Angelegenheit gewechselten, von R. Prölß zuerst ihrer schützenden Verborgenheit entzogenen Schriftstücke geben leider den allzu handgreiflichen Beweis, daß es sich dabei um keine edle und vornehme Gegnerschaft von seiten

[1] Charakteristisch für die damals gebräuchliche Abschätzung des Wertes der Tätigkeit eines musikalischen Dirigenten im Vergleich zu derjenigen des beliebten Darstellers oder Oberregisseurs ist das Verhältnis der damaligen Gagierung Wagners zu derjenigen seiner mitangestellten Zeitgenossen. Von diesen war z. B. ein Eduard Devrient sogleich bei seiner Berufung mit einem jährlichen Gehalt von 2600 Talern bedacht, und sein (nach Prölß sogleich im ersten Jahre seines Engagements gestelltes) Gesuch um ‚Abrundung' dieses Gehaltes auf die Summe von 3000 Talern ihm sogar ‚mit Zuvorkommenheit bewilligt' worden (Prölß, Gesch. des Dresd. Hofth. S. 504 und 564). Vollends klaffend stellt sich der Unterschied heraus, wenn die jährliche Besoldung des Meisters in seiner Dresdener Stellung mit derjenigen des Sängers, oder der Sängerin (etwa Tichatscheks oder der Schröder-Devrient) verglichen wird. Letztere erhielt um jene Zeit, ihre zahlreichen jährlichen Gastspiele ungerechnet, 4000 Taler regelmäßigen Gehalt nebst gleichzeitigem Pensionsanspruch von jährlich 1000 Talern, außerdem jährlich 200 Taler Garderobegeld und für jedes einzelne Auftreten 20 Taler Spielhonorar u. s. w. (vgl. Seite 151 Anm.).

des Mannes mit den schwarzen Augenbrauen handelte. Man kann ein Gesuch, wie das von Wagner unmittelbar an den König gerichtete, nicht perfider und verdächtigender ‚unterstützen', als es in dem vom 8. Februar 1848 datierten begleitenden Vortrag S. Excellenz an den Monarchen geschah. In Wagners Lebensgeschichte bildet dieses Begleitschreiben Lüttichaus zu seiner Eingabe ein nicht zu beseitigendes Dokument. Es geht daraus hervor, welchen Dank er sich durch seine bisherigen Leistungen im Königlichen Dienste bei seinem nächsten Vorgesetzten erworben. So ist es nach der anderen Seite hin für das Andenken Lüttichaus ein Flecken, dessen Häßlichkeit durch keinerlei ‚mildernde Umstände' der Beschränktheit oder Voreingenommenheit beschönigt oder weggewaschen werden kann. Wir lassen es in dieser seiner Doppeleigenschaft in seinem Wortlaute hier folgen:

‚Über die devotest angebogene Supplik des Kapellmeisters Wagner habe ich in folgendem mein ohnmaßgebliches Gutachten alleruntertänigst zu erstatten. Wagner hat sich leider durch seinen früheren Aufenthalt in Paris eine so leichte Ansicht der Lebensverhältnisse angeeignet, daß er wohl nur durch so ernste Erfahrungen, wie er sie jetzt in seiner bedrängten Lage macht, davon geheilt werden kann, wenn er überhaupt noch aus derselben sich zu retten vermag. Das Glück, welches ihm hier durch die Anstellung als Kapellmeister mit 1500 Taler Gehalt zuteil wurde, verstand er nicht zu würdigen (!) und die von vielen Seiten ihm gewordenen, zum Teil übertriebenen Lobpreisungen über sein Talent und Kompositionen bestärkten ihn nur noch mehr in seinen überspannten Ideen, so daß er sich ebenso große Erfolge und Gewinne von seinen Opern vorspiegelt, wie dem Meyerbeer und andern Komponisten in Paris und London allerdings zuteil ward, was aber auf die Verhältnisse in Deutschland nicht anzuwenden ist. Durch eine kostspieligere Einrichtung, als er sie wohl nötig gehabt, geriet er gleich anfangs hier in Schulden, und der Wahn, den Gewinn bei dem Verlegen seiner Kompositionen nicht dem Buchhändler zu überlassen, sondern sich selbst zuzuwenden, verleitete ihn, deren Verlag auf eigene Gefahr und Kosten zu unternehmen, wodurch er, da der Absatz nicht vonstatten ging und die Anlagen baar bestritten werden mußten, schon damals in die größte Verlegenheit geriet. Noch hoffte er großen Gewinn von der Aufführung seines Rienzi vorigen Herbst in Berlin; seitdem dies auch mißglückte, sieht er sich in der bedrängtesten Lage, die ihm den Mut gegeben, sich unmittelbar an E. K. Majestät zu wenden und um eine Gehaltserhöhung von 500 Tlr. zu bitten.

Auf die Frage nun, ob seine Erhaltung hier von so großem Wert, ihm so außerordentlichen Zuschuß zufließen zu lassen, muß ich allerdings gestehen, daß dies mit dem, was er bisher im allgemeinen geleistet hat, wohl nicht im Verhältnis zu stehen scheint; jedoch ist ihm nicht abzusprechen, daß in besonderen Fällen, wo es gilt, wie z. B. im vorigen Jahre die Aufführung der Oper ‚Iphigenie in Aulis', sowie in den jetzigen Abonnementskonzerten, er alle seine Kräfte anstrengt und einen Eifer an den Tag legt, der ihm zum Lobe gereichen kann, und seinen Verlust beklagen ließe. E. K. Majestät allerhöchster Gnade allein kann es daher nun anheimgestellt werden, ob und inwiefern sein alleruntertänigstes Gesuch ihm gewährt werden könne, in welchem Falle ich es wage, allerunvorgreiflichst in Antrag zu bringen,

dem Kapellmeister Wagner zu Erfüllung der von ihm erbetenen Summe von 300 Tlr., jedoch nicht als Gehaltszulage, die ihn außerdem dem Kapellmeister Reißiger, der viel längere Zeit dient, (!) im Gehalt gleichstellen (!)

würde, sondern nur als Gratifikation zu Regulierung seiner Schulden aus dem Fond der außerordentlichen Kapellausgaben, und 200 Thr. als Unterstützung von dem Gesamtertrage der jährlichen Abonnementskonzerte, wovon ein Teil, wie ich in meinem, hinsichtlich dieser Konzerte alleruntertänigst erstatteten Vortrage gebeten, ohnedies für die bedürftigen Kapellmitglieder, wozu Wagner ja zu rechnen, allergnädigst bestimmt werden dürfte, wenn es mit diesem Jahre an bis zu weiterer Allerhöchster Anordnung und nur unter der Bedingung gewährt würde, daß — (hier folgen die näheren Modalitäten) ihm überhaupt aber sofortige gänzliche Entlassung anzudrohen sein dürfte, wenn er sich dann von neuem (!) in Geldverlegenheiten stürzt oder die jetzigen nicht zu regulieren sein sollten, in welchem schlimmsten Falle allerdings nichts übrig bleiben würde, als seine Stelle einzuziehen.'

Gewiß liegt die tiefere Ursache der Spannung zwischen Lüttichau und seinem angestellten ‚Kapellmeister' allendlich in dem Mißverhältnis seines beschränkten Gesichtskreises und der ihm zuerteilten Aufgabe der Leitung eines Kunstinstitutes begründet, an welchem eine geniale Künstlernatur mit ihrem ganzen Wesen weit über die Grenzen der tradionellen Theaterroutine hinausstrebte. Mit dem bequemen Philister Reißiger gab es keine Spannungen und Gegensätze; er brachte nichts vor sich, stellte aber auch keine Anforderungen und unterwarf sich blindlings den Entscheidungen der ‚Excellenz'. Jeder ernstliche Schritt in Wagners Wirksamkeit hingegen schien den ganzen Boden ihres beiderseitigen Verhältnisses ins Schwanken zu bringen: gegen die unabweisliche Empfindung seines geistigen Übergewichts bediente sich Herr von Lüttichau seit lange der einzigen Maßregel des Hinhaltens, Verzögerns, Erschwerens des von ihm für gut und nötig Befundenen. Es war nicht edel von ihm, daß er diese Maßregel auch auf den Fall anwendete, in welchem das, in so bescheidenen Grenzen gehaltene Verlangen des Künstlers sich ausnahmsweise einmal auf eine unerläßlich gewordene Erleichterung seiner äußeren Existenz bezog. Keine beschreibende Ausführung könnte aber das unheilbare Mißverhältnis der Stellung Wagners in Dresden in ein grelleres Licht rücken als das mitgeteilte Schriftstück mit seiner Mischung von borniertem Bureaukratismus (mit seiner Vorliebe für Rangabstufungen!) und kenntnisloser Voreingenommenheit, die sogar seine schweren Pariser Leidensjahre ihm noch nachträglich zum Vorwurfe macht, und daran ihre verdächtigenden Auslassungen knüpft.[1] Gewiß dürfen wir König Friedrich

[1] Einmal auf die schiefe Bahn eines überhebungsvollen Aburteilens über die privaten Verhältnisse des ihm unterstellten Künstlers gelangt, kann es uns dann auch nicht wundernehmen, Lüttichau in seinem offiziellen Bericht in so auffallend würdeloser Weise in den niederen Ton mißgünstigen Klatsches verfallen zu sehen. In der Auffassung, daß die endliche Gewinnung eines angemessenen Tätigkeitsgebietes für den heimatlosen jungen Meister, nach allen überstandenen Drangsalen ein besonders, wohl gar seine Verdienste übersteigendes ‚Glück' (!) gewesen sei, finden wir ihn in voller Übereinstimmung mit dem gemeinen Chorus neidischer Widersacher Wagners. Die Herausgabe seiner Werke auf eigne Kosten

August eine würdigere Auffassung der Sachlage zutrauen. In seinem Reskript vom 24. Februar 1848 freilich, soweit dessen Text derzeitig bekannt ist, tritt sie nicht zutage. Es geht nicht weiter als Lüttichaus Vorschläge und spricht Wagner die erbetene Summe, ganz im Sinne der Intendanz, zunächst lediglich als einmalige Gratifikation zu. Worauf es dann allerdings weiter heißt: ‚sind auch nicht abgeneigt, ihm für den Fall, daß ein gründliches Arrangement seines Schuldenwesens zustande kommt und er sich nicht wieder in neue Schulden verwickelt, auch seine Stelle fortwährend mit Fleiß und Tätigkeit zur Zufriedenheit der Generaldirektion (!) verwaltet, eine jährliche dergleichen Gratifikation zu gewähren, wogegen wir uns für den entgegengesetzten Fall wegen der sodann nötig werdenden Dienstentlassung weitere Entschließung vorbehalten!‘

Solcher, über seinen Kopf hinweg und hinter seinem Rücken gepflogenen, schmachvollen Unterhandlungen über seine Wirksamkeit und sein Privatleben, und des in ihnen angeschlagenen unwürdigen Tones, hatte sich freilich nicht der Künstler zu schämen, den sie betrafen und der von ihnen wohl keine direkte Kenntnis erhielt. Zur dauernden Unehre gereichen sie einzig den daran Beteiligten und dem ohnmächtigen Bestreben Lüttichaus, im bewußten Widerstreit gegen den freien Aufschwung des Genius sich des ihm angehängten niederziehenden Zentnergewichtes materieller Sorgen gleichsam als Bundesgenossen bedienen zu wollen. Wie viele Gewichte ähnlicher Art wurden nicht von allen Seiten her durch Neid und Bosheit zu schmieden versucht, um sie ihm zu gleichem Zwecke aufzubürden und anzuhängen! Und wahrlich, der Künstler hätte weniger Mensch sein müssen, um unter so mannigfach ihm nahetretenden Zeugnissen des Übelwollens nicht doch schmerzlich zu leiden. Um so mehr, wenn er endlich gar die Person seines eigenen, von früh an aufrichtig verehrten Landesherrn in diese Machinationen mit hineingezogen fand! Daß er aber selbst von Lüttichau, der sich hierbei so schmählich gegen ihn benahm, eine bessere Meinung hegte, als dieser in Wahrheit von ihm verdiente, daß der geringste Anschein menschlichen Edelsinnes von ihm mit einer Wärme aufgenommen wurde, der gegenüber sich dieser gegen ihn

wird in gleich entstellender Weise, und mit völliger Umkehrung der Wahrheit — da doch kein Verleger damals für den Druck dieser Werke sich bereit fand! — als ein Akt habgieriger Spekulation hingestellt, und das Vertrauen des Monarchen zugleich (immer in einem offiziellen Bericht!) mit einer so unwahren Verdächtigung getäuscht, wie dem Hinweis auf eine ‚kostspielige Einrichtung‘ Wagners. Die letztere Behauptung fällt um so schwerer ins Gewicht, als vielmehr die Zeitgenossen der Dresdener Periode übereinstimmend von der anspruchslosen häuslichen Niederlassung des Meisters berichten, ein A. Meißner sogar mit unverkennbar hämischer Geringschätzung (indem er dabei wohl an die Prachtsäle seines Oheims Quandt denkt) von der ‚bescheidenen Wohnung‘ Wagners in der Ostraallee spricht! Hatte wohl Herr von Lüttichau seinen angestellten Kapellmeister jemals in dessen Häuslichkeit aufgesucht, um sich von dessen Einrichtung durch eigenen Augenschein zu überzeugen?

doch recht schuldbewußt fühlen mußte, werden wir bald an einem evidenten Beispiele ersehen. Auch hätte auf der anderen Seite der leidende Mensch in ihm wiederum weniger Künstler sein müssen, um nicht aus der rastlos quellenden Tiefe seines Inneren, aus der unbesiegbaren Elastizität seines Temperaments, aus dem ab und zu doch wahrnehmbaren Wiederhall seines eigenen Wesens durch so manche von außen an ihn gelangende Kundgebung eine Widerstandskraft zu gewinnen, an deren unsichtbarem stählernen Panzer die Pfeile seines Antagonisten ihre verletzende Kraft verloren.

Ende März des verhängnisvollen Revolutionsjahres 1848 war die Partitur des ‚Lohengrin' vollendet. Fühlte er sich inmitten aller, gegen seine künstlerische Persönlichkeit gerichteten Zweifel und Anfechtungen der tragischen Vereinsamung seines scheidenden Helden innig verwandt, so stand er doch andererseits in einem wesentlichen Punkte noch hinter ihm zurück. Lohengrin konnte von sich sagen: ‚Nicht darf sie Zweifels Last beschweren, sie sahen meine gute Tat.' Als solche ersichtliche ‚gute Tat' durfte er sich zwar sein gesamtes künstlerisches Wirken und Schaffen während der verflossenen fünfjährigen Epoche anrechnen; doch drängte es ihn gerade in dieser Richtung mit aller Macht zur vollkommenen sinnlichen Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten durch die theatralische Darstellungskunst. Nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller bisherigen vereinzelten Versuche konnte jeder Wunsch, sich hierfür des ihm nächstliegenden Dresdener Kunstinstitutes zu bemächtigen, hinfort nur noch in dem Sinne einer grundsätzlichen gänzlichen Umgestaltung desselben von ihm genährt werden. Er wandte sich daher alsbald nach der Vollendung seiner Partitur der Ausarbeitung eines umfassenden Reorganisations-Planes zu, dessen Vorläufer, jenes Memorandum über eine vernünftige und zweckentsprechende Reform der Kapelle und ihre künstlerischen Leistungen, von seinem Generaldirektor mit so geringschätziger Gleichgültigkeit abgelehnt worden war. Es ist im höchsten Maße charakteristisch und bei allen neuerlichen Untersuchungen über die Beteiligung Wagners an den damals weltbewegenden Vorgängen nie genügend in Betracht gezogen, daß es im Wesentlichen das Schicksal dieses Reorganitations-Entwurfes für das Dresdener Hoftheater war, was den Künstler in die damaligen öffentlichen Bewegungen drängte. Von der ihm zunächst stehenden Behörde mit hochmütigem Selbstgenügen abgewiesen, mußte er sich für die Verwirklichung nach einer anderen Instanz dafür umsehen. Es geschah dieß von seiner Seite in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von oben herab, die nötige Reform selbst zu bewerkstelligen. ‚Der Gang der politischen Ereignisse', sagt er selbst, ‚sollte mich bald eines Anderen belehren.'

Auch im Königreich Sachsen machten sich um jene Zeit die Bewegungen immer fühlbarer, welche Frankreich soeben durch die Februar-Revolution zur Republik umgewandelt, an verschiedenen Punkten Deutschlands politische Erhebungen hervorgerufen und auch hier, schon während seiner letzten Arbeit am ‚Lohengrin', wichtige Veränderungen bewirkt hatten. Auf jedem Gebiete drängte es nach Reform. Wenige Tage nach den Pariser Vorgängen hatte bereits in Mannheim eine Volksversammlung die Forderung eines deutschen Parlaments, von Preßfreiheit, Schwurgerichten ꝛc. auf ihre Fahne geschrieben; es gährte in München, Wien und Berlin. Von Leipzig aus war eine Deputation der Stadtverordneten mit dem gleichen Ansuchen an den König von Sachsen gelangt, andere sächsische Städte schickten ihre Abgesandten und Deputationen; die Aufregung des ganzen Landes stieg von Tag zu Tage. In Dresden selbst kam es zu lauten Kundgebungen, die nur durch die Bemühungen des hochgeachteten Professors Wigard in den gehörigen Schranken gehalten wurden.[1] Der Sturz des Ministeriums Könneritz und die Einsetzung eines neuen, aus Mitgliedern der bisherigen Opposition, Dr. Braun, Georgi, Oberländer, v. d. Pfordten, bestehenden Ministeriums, waren die ersten Erfolge dieser Bewegung, zugleich ward in einer Proklamation dem Volke die volle Gewährung seiner vorgebrachten Wünsche zugesichert. ‚Das geschah', berichtet Röckel, ‚am 13. März, und während ganz Dresden zur Feier des unblutig errungenen Sieges in einem Lichtmeer schwamm, und der König, wo er sich zeigte, mit lautem Jubel begrüßt wurde, tobte in Wien (13. bis 15. März) der furchtbare Kampf, der sechs Tage später auch in Berlin den ersten Aufzug der deutschen Revolution abschließen sollte.' Noch mitten in den Jubel über die endlich erlangte Zusage traf die Kunde von der siegreichen Erhebung Wiens in der sächsischen Hauptstadt ein: Metternich war verjagt, Bürgerwehr und Studenten beherrschten die Stadt. Von Berlin her kamen gleich aufregende Nachrichten: die unbesiegten, aber ermatteten Truppen hatten nach heftigem Straßenkampf auf Befehl des Königs die Stadt geräumt. In München dankte König Ludwig zu Gunsten seines Sohnes Maximilian ab, und bereits am 31. März, kurz nach dem letzten Federzuge an der Partitur des vollendeten ‚Lohengrin', hatte ein schnell gebildetes Vorparlament in Frankfurt a. M. den Beschluß der Berufung einer ‚deutschen konstituierenden Nationalversammlung' gefaßt, welche die deutsche Reichsverfassung endgültig feststellen sollte.

‚So schien denn verwirklicht, was bis zu diesen denkwürdigen Tagen ein kaum über die Lippen sich wagender Traum der Kühnsten gewesen war; ein rasch dahinbrausender Sturm hatte alle Fesseln zerbrochen: ein Wonnerausch erfüllte das ganze Vaterland bis in die entlegensten Hütten.' Mit diesen

[1] Aug. Röckel, Sachsens Erhebung (2. Aufl. 1865) S. 8.

Worten schildert August Röckel, seinen Überzeugungen gemäß von Hause aus lebhaft an der politischen Bewegung beteiligt, die allgemeine Stimmung, mit welcher man in Sachsen aus den aufgeregten Märztagen in eine hoffnungsvolle Zukunft hineinzusteuern vermeinte. Zunächst zwar beschränkten sich die tatsächlichen Wirkungen auf den Wegfall der Zensur und einen Ministerwechsel. Aber während das Ministerium v. d. Pfordten und Oberländer eine Reihe liberaler Reformen beschloß und durchführte, fand die Bewegung im Volke ihre Stützen in neuentstandenen Preßorganen und politischen Vereinen. Nicht anders als hoffnungsvoll meinte Wagner diesen Drang betrachten zu dürfen. Dem frischen Geiste, der durch die Zeit zu wehen begann und mit so manchem morschen, abgelebten Dogma zu brechen sich entschloß, schien es ihm günstig, zum Heile deutscher Kunst die Hand zu bieten. Mußte ihm nicht schon das kräftige Verlangen nach politischer Einheit zugleich eine Bürgschaft für die Hebung des nationalen Selbstgefühls sein, auf dessen Grundlage sich auch für eine originale, deutscher Art und deutschem Geiste angemessene Kunstentwickelung das einzige Gedeihen erwarten ließ?

Von den Gliedern des neuen Ministeriums war allerdings v. d. Pfordten, wiewohl an der Spitze des Ganzen stehend, dennoch vom ersten Tage an durch seine ganze Haltung nach jeder Richtung hin von allgemeinem Mißtrauen verfolgt, Braun und Georgi hingegen, nach Röckels Schilderung, ‚Liberale alten Schlages', die in der Tat bis auf ferne Zeiten hinaus die Königliche Gunst nicht verscherzten. Zur eigentlichen Deckung diente diesem Ministerium eigentlich nur der im ganzen Lande hochgefeierte Name Martin Oberländers: ‚rein und ohne Arg bis ins Innerste der Seele, durchdrungen von der heiligen Wahrheit dessen, was er bisher so standhaft vertreten und jetzt endlich durchführen sollte, kannte er kein Mißtrauen und baute felsenfest auf des Königs Aufrichtigkeit.'[1] Dennoch vermochte er sich die Zuneigung des Monarchen nicht zu gewinnen: war das ganze Ministerium, weil der Regierung aufgedrungen, nach oben hin mißliebig, so traf Oberländer doch, sowohl seiner politischen Richtung und Unbestechlichkeit wegen, als auch weil er die ungeteilte Liebe und das Vertrauen des Volkes besaß, der besondere Haß des Hofes, — ‚war es doch die Revolution selbst, die man in ihm anerkennen sollte.'[2] Mit letzterem Manne hatte es nun Wagner zunächst für

[1] Röckel, a. a. O., S. 13. — [2] Röckel, a. a. O. S. 14: ‚Wie Oberländer von seiten des Hofes nur den zähesten Widerstand zu erwarten hatte, so auch nach unten, von seiten des gesamten Beamtentums. Die ganze faktische Gewalt hatte unter den letzten Fürsten in den Händen der Bureaukratie gelegen, und diese war nichts weniger als geneigt, zu Neuerungen mitzuwirken, die sie der liebgewonnenen Macht berauben mußten, selbst wenn die Absicht des Hofes, durch Versprechungen und Hinhalten nur Zeit zu gewinnen, nicht so offen zutage gelegen wäre. Diese von allen Seiten ihn umringenden Schwierigkeiten zu überwinden, hätte Oberländer ein Mann von rücksichtsloser Energie sein müssen, mit

die ferneren Schicksale seines vollständigen Reorganisations-Entwurfes für das Dresdener Hoftheater, im Sinne eines ‚Deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen', zu tun. Zur Ausarbeitung dieses, in all seinen Zügen seit lange ihm vorschwebenden Entwurfes sah er sich aber ganz besonders veranlaßt, als er durch seinen Verkehr mit Röckel und dessen Parteigenossen wahrnahm, in welchem Sinne die damals neu gewählte Abgeordnetenkammer die Kgl. Zivilliste zu examinieren gesonnen war. ‚Mir wurde hinterbracht, daß unter anderem die Subvention für das Hoftheater, als eine luxuriöse Unterhaltungs-Anstalt, gestrichen werden sollte. Ich faßte daher den Entschluß, den Herrn Minister des Innern, dessen Verwaltung die Kunstanstalten des Landes anvertraut waren, durch Mitteilung meines Entwurfes in den Stand zu setzen, dem Vorhaben der Landesabgeordneten im richtigen Sinne entgegentreten zu können, indem er ihnen zwar in Betreff der Beurteilung der gegenwärtigen Wirksamkeit des Theaters Recht gab, sie aber darüber belehrte, wie ein Theater sehr wohl einer vorzüglichen Unterstützung durch den Staat würdig zu machen sei. Somit galt es mir nicht nur, das Theater zu retten, sondern zugleich unter dem Schutze und der Beaufsichtigung des Staates es einer edlen Bestimmung und Wirksamkeit erst zuzuführen.'[1] Das vom 16. Mai 1848 datierte Schreiben, in welchem sich Wagner die bezügliche Audienz bei dem Minister erbittet, ist erhalten und in seinem Wortlaute interessant genug, um es dem Leser an dieser Stelle nicht vorzuenthalten: ‚Im Interesse eines Instituts, über dessen Schicksal jetzt zu entscheiden ist, ob es ein dem Lande Ehre und Nutzen

---

Festigkeit die Gewalt ergreifend und durch die Entschiedenheit seines Vorgehens jede Hoffnung eines Widerstandes niedertretend. Das war diesem weichen Gefühlsmenschen nicht gegeben; zart und schonend überließ er die ganze Macht den Gegnern, stets hoffend, durch Geduld und Nachgiebigkeit morgen zu erringen, was ihm heute vorenthalten blieb, und so bei lautester Absicht der Reaktion die Wege bereitend.' — [1] Ges. Schr. II, S. 309—310. In genauester Übereinstimmung mit dieser eigenen Erzählung Wagners a. d. J. 1871 heißt es bereits in der zwei Jahrzehnte älteren biographischen ‚Mitteilung an meine Freunde' v. J. 1851: ‚Ich vermochte es, einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters auszuarbeiten, um mit ihm, sobald die revolutionäre Frage an dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervorzutreten. Es entging mir nicht, daß bei einer vorauszusehenden neuen Ordnung des Staatshaushaltes, der Zweck der Unterstützungsgelder für das Theater einer peinlichen Kritik ausgesetzt sein würde: sobald es hierzu käme und, wie vorauszusehen war, ein öffentlicher Nutzen aus der Verwendung jener Gelder nicht begriffen werden würde, sollte mein vorgelegter Plan zunächst das Geständnis dieser Nutz- und Zwecklosigkeit nicht nur vom staatsökonomischen, sondern namentlich eben auch vom Standpunkte des rein künstlerischen Interesses aus, enthalten; zugleich aber den wahren Zweck der theatralischen Kunst vor der bürgerlichen Gesellschaft, und die Notwendigkeit, einem solchen Zwecke alle nötigen Mittel der Erreichung zur Verfügung zu stellen, denjenigen vorführen, die mit gerechter Entrüstung im bisherigen Theater ein nutzloses, oder gar schädliches, öffentliches Institut ersahen.' (Ges. Schr. IV, S. 378—379. Vgl. auch Briefe an Uhlig, S. 53 f.)

bringendes sein soll, erlaube ich mir die gehorsamste Bitte um ein ausführliches Gehör. Mein Vortrag wird eine Stunde einnehmen, und es fragt sich daher, ob es Ihnen möglich sein wird, diese Stunde mir morgen (Mittwoch) Abend, oder spätestens im Laufe des Donnerstags zu gewähren? Für diesen Fall müßte ich Sie zugleich ganz ergebenst ersuchen, den Staatsminister Herrn Dr. von der Pfordten bewegen zu wollen, daß er dem mir verstatteten Gehör mit beiwohne, da ich in der Tat nicht ganz sicher bin, in welches Departement des Staatsministeriums die von mir zu erörternde Angelegenheit gehören wird, weshalb ich den Entscheid hierüber den Herren Ministern des Innern, sowie des Kultus, zu eigenem Ermessen anheim zu stellen wünschte. Jedenfalls ist die Sache aus besonderen Umständen so dringlich, daß ich um die Ehre eines schnellen Bescheides angelegentlichst zu ersuchen für meine Pflicht halte.'[1] Die Konferenz kam zustande, ob im Beisein des Herrn von der Pfordten oder ohne denselben, läßt sich nicht entscheiden. Doch fand er sich dabei bald in eine, seinen ursprünglichen Wünschen ganz entgegengesetzte Richtung gedrängt. Immer in der Annahme eines ernstlichen Willens von oben her, war seine Absicht dahin gegangen, seinen Entwurf in dem von ihm angenommenen Falle als Antrag der Kgl. Regierung an die Abgeordneten gebracht, und ihn demgemäß zunächst (mit Umgehung einer zweifelhaften Förderung seiner Idee durch Vermittelung der Generaldirektion) dem Könige selbst direkt durch das Ministerium vorgelegt zu sehen. Hiergegen sprach sich nun der Minister nach seinen bisher gemachten Erfahrungen aus. Der Minister, der biedere Herr Martin Oberländer, wollte meine Gedanken begreifen; nur versprach er mir wenig Erfolg, wenn ich auf meinem (eben gekennzeichneten) Verlangen bestünde.' Er fürchtete vielmehr von seiten des Hofes für die ganze Sache keine gute Aufnahme zu finden: man würde dort immer nur eine zugedachte Schmälerung von Vorrechten, wie z. B. die Intendantenstelle nicht mehr durch einen Hofmann besetzen zu dürfen, erkennen, und nimmermehr die Initiative zu solchen Maßregeln ergreifen wollen. Dagegen riet er Wagner, den Antrag auf Übertragung des Theaters von der Kgl. Zivilliste auf das Staats-Budget einem der Abgeordneten anzuvertrauen.[2] Zunächst erhielt der Künstler, nachdem er wieder einmal auf dem nächsten, geraden Wege die erhoffte Erreichung seines Zweckes sich abgeschnitten sah, durch den wohlgemeinten Wink des Ministers Veranlassung, mit jenen radikalen Abgeordneten der sächsischen Kammer in eine seinen Plänen ersprießliche Verbindung und Fühlung zu treten, und indem er in den ihnen eigenen Zirkeln ihre persönliche Bekanntschaft suchte, zugleich mit ihren politischen Ansichten vertraut zu werden.

‚Nie hatte ich mich (bis zu diesem Zeitpunkt) eigentlich mit Politik be-

[1] Original im Nachlaß des Herrn Alfred Bovet in Valentigney. — [2] Ges. Schr. II, S. 310.

schäftigt,' bekennt Wagner von sich selbst. Wohl glaubte er, mit den besten unter den Zeitgenossen der vierziger Jahre, an die Kraft der Revolution, ja an ihre unvermeidliche Notwendigkeit. Die politisch formelle Richtung jedoch, in die sich damals — zumal in Deutschland — der Strom der Bewegung ergoß, hielt ihn anfangs noch fern von irgendwelcher Beteiligung an ihr. Vereinsbildungen mit ausgeprägten politischen Glaubensbekenntnissen standen sich mit großer Rührigkeit gegenüber, das ganze Land war von ihnen bedeckt und die Vereine unter sich zu einem Ganzen organisiert. Die entschieden demokratische Partei hatte sich in dem Vaterlandsvereine zusammengefunden. Sein Programm war der Wahlspruch: ‚Des Volkes Wille ist Gesetz'. Er neigte von der Monarchie zur Republik und zählte in ganz Sachsen gegen fünfzigtausend Mitglieder.[1] Zu seinen Forderungen gehörte in erster Linie die Einführung eines allgemeinen Wahl- und Stimmrechts, das Ein-Kammersystem, Aufhebung des Adels und sämtlicher Standesvorrechte und Ersetzung des von der Revolutionspartei mit sicherem Instinkte gehaßten Militärs durch eine ‚allgemeine große Volkswehr'. Ihm gegenüber stand der sog. ‚deutsche Verein', das liberale Bürgertum und sämtliche Geschäftsleute umfassend, die von einem Vorherrschen der alles überflutenden revolutionären Elemente eine Stockung des Handelsverkehrs und einen allgemeinen Bankerott befürchteten und dadurch ihre Interessen bedroht sahen. Ihr Wahlspruch lautete: ‚Monarchie auf breitester demokratischer Grundlage'. Sie hatten es aber in ihrer vorsichtigen Halbheit auf kaum zwanzigtausend Mitglieder gebracht und waren in den späteren, auf Grund des allgemeinen Wahlrechts berufenen Kammern durch eine verschwindende Minorität vertreten. In den Kreisen des Dresdener Vaterlands-Vereins, denen er ohnehin durch seine Freundschaft mit Röckel, wie durch eigene Gesinnung näher stand, hatte Wagner auch die Vertreter seiner künstlerischen Reformgedanken zu suchen. Für Röckel selbst hatte seine aktive Beteiligung an den Zeitvorgängen sehr bald die Wirkung einer unvermittelten Entlassung aus dem Königlichen Dienst. Wie dies geschah, berichtet er selbst, und seine damaligen Erlebnisse hängen mit denen Wagners durch das beiderseitige Freundschaftsverhältnis zu eng zusammen, als daß wir sie stillschweigend übergehen könnten.

Es war die damals vielerörterte Frage der Volksbewaffnung, die ihn zu dieser ersten öffentlichen Betätigung führte. In einer wohlorganisierten

[1] Das Manifest des ‚Vaterlandsvereines' vom 9. Juli 1848 ist von 57 Männern aus allen Berufskreisen unterzeichnet, darunter ein Regierungsrat, 1 aktiver Offizier, 1 Geistlicher, 8 Bürgermeister, 2 Professoren u. s. w. Von den einzelnen Namen sind hervorzuheben: August Röckel, von Trützschler (nachmals infolge seiner Beteiligung am badischen Aufstande erschossen), Tzschirner und der Geheimrat Todt (die beiden nachmaligen Mitglieder der ‚provisorischen Regierung'). Vgl. Dinger, Wagners geistige Entwickelung S. 137–139.

großen Volkswehr suchte die revolutionäre Partei den einzig möglichen Schutz gegen die der Reaktion verbliebene Militärmacht. Gegen den Gedanken selbst war von seiten der Regierung eine Opposition nicht erfolgt, er war sogar laut belobt worden; hinwieder stemmten sich seiner Ausführung anscheinend unüberwindliche Hindernisse entgegen. Die Zeughäuser sollten nicht ausreichend mit Waffen versehen sein; einen Organisationsplan zu entwerfen, schien ein Ding der Unmöglichkeit; Offiziere und Unteroffiziere zum Exerzieren waren schlechterdings nicht zu entbehren. So verstrichen unersetzliche Wochen und Monate, ohne daß die Sache einen Schritt weiterrückte. ‚Hatte ich bis dahin', so berichtet Röckel von sich selbst,[1] ‚den Verlauf der Dinge mit der größten Spannung verfolgt, so war mir doch nirgends eine Veranlassung geworden, aus der Rolle eines bloßen Zuschauers herauszutreten. Da bemerkte ich eines Tages gegen einen Freund', — es ist natürlich Wagner gemeint, der sich lebhaft für das Problem der Volksbewaffnung interessierte[2] und dessen Namensnennung Röckel (i. J. 1865) aus begreiflicher Diskretion unterläßt — ‚wie sehr es die militärische Ausbildung der Bürger beschleunigen würde, wenn sie, untermischt mit geübten Soldaten, die Exerzitien vornehmen könnten. Er hielt den Gedanken für praktisch und forderte mich auf, ein paar Zeilen darüber in den ‚Dresdener Anzeiger' einzurücken, der damals vielfach zu politischen Besprechungen benutzt wurde. Als ich mich jedoch hingesetzt hatte, wurde aus der beabsichtigten kurzen Notiz eine ganze Broschüre, in der ich mit Wärme die sittliche und politische Bedeutung der allgemeinen Volksbewaffnung darlegte und in kurzen Zügen den Plan einer Organisation derselben nach Art des Schweizer Miliz-Systems andeutete.' Eine Besprechung über diesen Gegenstand, zu welcher auch mehrere aktive Offiziere als Fachleute durch Röckel aufgefordert waren, soll im Mai 1848 in Wagners schönem Garten hinter dem Marcoliniſchen Palais stattgefunden haben.[3] ‚Ich legte', fährt Röckel fort, ‚dies Schriftchen dem Ausschuß des Vaterlands-Vereines vor, der es in mehreren Tausenden von Exemplaren drucken und sowohl an die sächsischen Abgeordneten als an die Mitglieder der Nationalversammlung in Frankfurt u. s. w. verteilen ließ.' (Es wurde auch dem Sächsischen Ministerium eingereicht.) ‚Wie gemäßigt auch die ganze Haltung dieser Schrift war, so verleugnete sie doch nirgends die demokratische Richtung ihres ungenannten Verfassers, und diese reichte hin, mir, dessen Name bald bekannt wurde,[4] die Entlassuug aus dem Königlichen

[1] August Röckel, ‚Sachsens Erhebung', 2. Aufl., S. 19. — [2] Vgl. Ges. Schr. VIII, S. 54, 69, 70 in der Abhandlung Wagners über ‚Deutsche Kunst und Deutsche Politik' 1867. — [3] Dinger, a. a. O., S. 180. — [4] Dafür sorgte schon das allezeit sensationsbegierige Klatschbedürfnis der Dresdener musikalischen Rezensenten und Notizenverfasser, vgl. z. B. die darauf bezüglichen Erwähnungen der N. Z. f. M. 1848 II, Nr. 6 Feuill., Signale 1848, Nr. 41, S. 327 u. a. m., wobei jedesmal Röckels Name voll genannt ist.

Dienst zuzuziehen, wodurch zugleich die Aufrichtigkeit der gemachten Verheißungen eine weitere Beleuchtung erhielt.' Die eifrige Betätigung des ihm zunächst befreundeten Kollegen an den öffentlichen Vorgängen, die tiefe eigene Überzeugung von der Verrottung der politischen und sozialen Bedingungen, die auch in der Kunst keine anderen als die von ihm in seiner Reformschrift bekämpften, nichtswürdigen Zustände erzeugen konnten, das Gefühl der Verpflichtung endlich, einer das ganze Vaterland heftig erregenden, hoffnungsvollen Bewegung seine persönliche, intellektuelle und moralische Mitwirkung nicht zu entziehen, bewogen Wagner eines Tages, sich auch für seine Person in die Listen der Vereinsmitglieder eintragen zu lassen. ‚Ich schloß mich demjenigen Vereine an, in dem die Fortschrittspartei am entschiedensten sich ausspricht,' bemerkte er kurz darauf brieflich gegen Lüttichau, ‚einesteils, weil ich erkenne, daß die Fortschrittspartei die der Zukunft ist, anderenteils aber auch aus der Rücksicht, daß es gerade dieser Partei am nötigsten ist, durch Geist und Milde der Gesinnung von rohen Ausschweifungen zurückgehalten zu werden.' Zwar besuchte er ihre Versammlungen nur selten, mischte sich nie in ihre Debatten, sondern überließ sich mehr der Beobachtung der Personen und Vorgänge. Andererseits kannte er zu keiner Zeit jene Scheu, die aus irgend welcher selbstsüchtigen oder ängstlichen Vorsicht mit Namen und Persönlichkeit zurückhält, — wo eine gemeinsame Sache in ihrer ganzen Entwickelung durch die Beteiligung geistig überlegener Elemente Alles gewinnen konnte, durch ihre Zurückhaltung hingegen ebenso notwendig Alles verlieren mußte!

Am 18. Mai war das vielersehnte deutsche ‚Parlament', die Deutsche National-Versammlung, in der Paulskirche zu Frankfurt a. M. feierlich zusammengetreten, um ihre Beratungen behufs Vereinbarung einer deutschen Reichsverfassung mit den Regierungen der einzelnen Staaten aufzunehmen. Kurz zuvor (15. Mai) hatte in Wien ein zweiter Aufstand die Einberufung eines konstituierenden Reichstages erzwungen; der Kaiser hatte Wien verlassen und war nach Innsbruck gegangen. Die beabsichtigte Auflösung der Studentenlegion rief am 26. Mai einen dritten Aufstand hervor: das Militär verließ die Stadt und ein aus Bürgern und Studierenden zusammengesetzter Sicherheits-Ausschuß erhielt das Regiment. Beide Vorgänge weckten in Wagners Geiste einen lebhaften Widerhall. Mit dem sächsischen Abgeordneten zur Frankfurter Versammlung, Professor Wigard, dem es in den Dresdener Märztagen gelungen war, durch seine ruhige Beherrschung die erregten Volksmassen zu beschwichtigen, hatte er in Röckels Gesellschaft vielfach politische Themata erörtert. Ein Nachhall jener Unterredungen klingt uns aus dem, am Tage nach der Eröffnung des Frankfurter Parlamentes (19. Mai) ihm nach Frankfurt nachgesandten Schreiben entgegen, das offenbar eine, aus patriotischer Sorge hervorgegangene, Rekapitulation der gemeinschaft-

lich gepflogenen Unterredungen enthält. ‚Ich besorge viel Unheil‘, heißt es darin, ‚wenn das deutsche Parlament zunächst nicht folgender Weise beschließt: 1) Der bisherige deutsche Bundestag ist aufgehoben; das Parlament schließt somit die einzige konstituierende Gewalt in sich, sowie die Befugnis, die exekutive Gewalt provisorisch aus ihrer Mitte als Ausschuß zu ernennen. 2) Sofortige Einführung der Volksbewaffnung nach dem uns bekannten Modus. 3) Schutz- und Trutzbündnis mit Frankreich. — Diese drei Maßregeln werden hinreichend sein, dem unausweichlich nötigen Kampf eine bestimmte Richtung zu geben; in jeder Stadt werden sich die zwei bestimmten Parteien herausstellen: die Frankfurter (deutsche) und die Spezial-Regierungspartei. So kommt die Sache zum Ausschlag. Der vierte Schritt sei nun: die Territorialfrage der deutschen Staaten. Hat die Frankfurter Versammlung die Aufgabe, eine Deutschland einigende Verfassung zustande zu bringen, so muß sie zunächst die Hand an die Ungleichheit der deutschen Binnenstaaten legen; sie muß eine Kommission niedersetzen, welche nach dem Grundsatz, Staaten unter 3 und über 6 Millionen nicht mehr zuzulassen, eine vernünftige und naturgemäße Herstellung des deutschen Staatenbestandes in Vorschlag bringen soll. Da ist endlich der entscheidende Moment, ohne dessen Herbeiführung all unser Werk Flickwerk sein würde. Nun hängt es von dem Benehmen der Fürsten ab, welches Los sie sich bereiten wollen. Beginnen sie feindselig, protestieren sie, so sind sie samt und sonders in Anklagezustand zu versetzen; und die Anklage gegen sie ist auf völlig historischer Basis zu begründen. Erst wenn diese Fragen entschieden, wenn diese Kämpfe durchgefochten sind, möge die Versammlung an die Verfassungsarbeit gehen; denn diese kann nicht eher vorgenommen werden, als bis wir reinen Boden haben. Wie nutzlos würde eine Verfassung dem jetzigen Zustande Deutschlands gegenüber sein! Das Parlament muß die einzelnen Staaten erst noch vollkommen revolutionieren, und das wird es durch seine ersten Dekrete tun; denn durch diese Dekrete erhalten die Parteien den nötigen Anhalt, der ihnen jetzt fehlt. Könnten Sie meiner Ansicht sein, und demgemäß alle Kräfte aufbieten, in diesem Sinne die Versammlung zu leiten, so wäre Ihr Verdienst unsterblich. Nichts Sanfteres führt zum Ziele! Alles Heil wünscht Ihr ergebener Richard Wagner.‘ Aber auch die stürmischen Wiener Vorgänge rufen in dem Innern des Künstlers ein lebendiges Echo wach. Es gelangte in einem Gedichte zum Ausdruck, das unter der Aufschrift: ‚Gruß aus Sachsen an die Wiener‘ mit voller Namensunterzeichnung des Autors als Beilage zur ‚Allgemeinen Österreichischen Zeitung‘ vom 1. Juni 1848 erschien.[1]

[1] Neu abgedruckt findet es sich in dem Sammelwerk des Freiherrn von Helfert: ‚Der Wiener Parnaß i. J. 1848‘ (Wien 1882), wonach wir es im Anhang des gegenwärtigen Bandes reproduzieren. Vgl. auch ‚Gedichte‘ von Richard Wagner (Berlin 1905) S. 12/15.

Wie in jener früheren Jugendepoche des Jahres 1830, treffen wir den Meister in seinem nunmehrigen Entwickelungsgange zum zweiten Male in dem vollen Strome der politischen Ereignisse. ‚Ich war', berichtet er selbst über seine damalige Entwickelung, ‚von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters, bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen imstande war.' Aber sämtliche Dokumente seiner Auffassung dieser Revolution bekunden deutlich, wie hoch sein Begriff davon über die unklare, engbegrenzte Bewegung jener Tage hinaus ging. Nicht seine Schuld war es, daß die allseitig mit Emphase angekündigte ‚nationale Erhebung' durch den Mangel an großen Gesichtspunkten und einheitlicher Durchführung einen verfrühten und überstürzten Ausgang nahm!

IX.

Verschärfte Gegensätze.

Theodor Uhlig und Franz Liszt. — Formal politische Gegensätze der Parteien: Republik oder Monarchie. — Versöhnungsversuch durch Wagners Aufsatz über ‚republikanische Bestrebungen in ihrem Verhältnis zum Königtum'. — Dessen Wirkung im ‚Vaterlandsverein' und in der Dresdener Öffentlichkeit. — Wien und Weimar. — Jubelfest der Kapelle. — ‚Friedrich der Rotbart.'

> Die Lüge und Heuchelei der politischen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb. Hier verzehrte sich mein nach außen ungestillter Drang wieder in künstlerischen Entwürfen.
>
> Richard Wagner.

Soviel Mißgunst und kränkendes Übelwollen dem Künstler gerade sein redlichstes künstlerisches Streben und Ringen von seiten der Generaldirektion zuzog, eine so warme Sympathie hatte er sich unter den künstlerischen Genossen des Hoftheaters, insbesondere unter den Musikern seiner Kapelle gewonnen. Besser als sein würdiger Chef wußten diese, woran sie mit ihm waren, wenn er anfeuernd und begeisternd an ihrer Spitze stand, um ihnen die Wunder einer ‚heißen Beethovenschen Symphonie' zu erschließen. Um so bedauerlicher war es, daß die politische Erregung der Zeit bis in diese engere Körperschaft hinein ihre Parteizerklüftungen trug. Auch in der Kgl. Kapelle gab es damals eine freisinnige, und eine konservative oder Hofpartei, nebst allen mit solchen Spaltungen verknüpften Sympathien und Antagonismen, Angebereien und Zwischenträgereien. Unter den unbedingt Wohlgesinnten in der Schar seiner Orchestermitglieder war dem Meister in letzterer Zeit — neben bewährten biederen Charakteren, wie den Kammermusikern Rühlmann, Kummer, Fürstenau u. a. — ein damals ‚blutjunger Musiker', Theodor Uhlig, zunächst durch rein künstlerische Eigenschaften, wie durch seine ungemeine musikalische Sicherheit und Umsicht aufgefallen.[1] ‚Züge von

[1] Briefe an Liszt, I, S. 139.

ungewöhnlicher Charakterstärke und festem männlichen Sinn zogen meine Aufmerksamkeit näher auf ihn. Ich eröffnete ihm meinen Umgang, fand einen Menschen, der unter den kümmerlichsten Verhältnissen sich ganz aus sich selbst entwickelte, und gewann mir an ihm einen Freund, der noch aus der Ferne es sich zur Lebensaufgabe machte, soweit seine Kräfte reichten, mir in einem Sinne zu dienen, den ich — bei gleicher Herzensgeneigtheit — nur durch Liszts glänzendes Genie überboten finden konnte.'[1] Wiederholt rühmt Wagner in seinen Briefen an Liszt das ‚ausgezeichnete Urteil', die ‚stupende Gelehrtheit', das ‚kühle, sehr ruhige und leidenschaftslose Wesen' dieses liebenswürdigen ‚blonden Menschen'. Aber auch die erste innigere Beziehung zu Liszt selber gehört unter die wesentlichen Eindrücke der zuletzt von uns geschilderten Monate des Jahres 1848. Es war gegen Ende März, kurz vor der Vollendung der ‚Lohengrin'-Partitur, daß Liszt, ohne die besondere Absicht daselbst zu konzertieren und vielleicht gerade nur aus dem Bedürfnis eines Zusammentreffens mit Wagner, auf dem Wege aus Weimar nach der aufstanderfüllten österreichischen Hauptstadt, wenige Tage in Dresden verweilte. Noch nach Jahren gedenkt er, zufällig wieder in demselben Gasthofzimmer (Hotel de Saxe, Nr. 17) weilend, dieser erneuten Begegnung. Es war die erste entscheidende, ‚wo wir uns zuerst näher traten, wo mir Dein Genius aufleuchtete!' wie er Wagner in späterer Erinnerung zuruft.[2] Ein Abend bei Robert Schumann habe beide Künstler zum ersten Male in nähere Beziehung zu einander gesetzt, erzählt eine bekannte Liszt-Biographie.[3] Sie erwähnt zugleich einer an diesem Abende geführten heftigen Debatte über Meyerbeer, bei welcher Liszt gegen Schumann die Partei des ‚Robert'-Komponisten ergriffen habe; da jedoch Liszts Erzählung dieser heiteren Situation von ihr offenbar gänzlich mißverstanden und die Pointe derselben demgemäß übergangen ist, bleibt uns nichts übrig als sie mit ihrer Notiz darüber so lange sich selbst zu überlassen, bis einmal die eigene wohlerhaltene Erinnerung Wagners den — an sich belanglosen — Vorfall in das rechte Licht setzt. Genug, im Leben Liszts war um jene Zeit die bedeutsame Wendung eingetreten, die den Weitumhergeschweiften ‚das Herumschweifen aufgeben'

[1] Ebendaselbst. — [2] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt II, S. 180—181. — [3] Frau Lina Ramann in ihrem Buche ‚Franz Liszt als Künstler und Mensch' II², S. 53. Das in so mancher Hinsicht vortreffliche Buch beruht in seinem biographischen Teil, neben den eigenen fleißigen Forschungen der Verfasserin, wesentlich auf mündlichen Lebenserinnerungen Liszts; immerhin dürfte manche darin vorkommende Einzelheit ähnlich mißverständnisvoll von ihr aufgefaßt und wiedergegeben sein, als die bei dieser Gelegenheit von ihr vorgebrachte pointenlose Anekdote, deren Abschluß sie sich aus den gedruckten Mitteilungen Wagners (Ges. Schr. IV, S. 412) mißbräuchlich und sachlich unrichtig zurechtstutzt. Nach ihr nämlich habe von diesem Abende (mit der Meyerbeer-Debatte), den sie irrtümlich in das Jahr 1844 verlegt, — ‚Wagners heftige Verstimmung gegen Liszt' datiert!!

hieß: der ‚im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europas Heimische' stand im Begriff sich in dem kleinen bescheidenen Weimar dauernd niederzulassen und dort den Taktstock als Dirigent zu ergreifen. Es bahnte sich damit ein Umschwung in den Schicksalen der Werke Wagners an, dessen weitreichende Wirkungen beide Freunde damals wohl nicht in ihrem vollen Umfange voraussahen. Der Anfang dazu aber war gemacht, durch ein herzlicheres persönliches Einverständnis, als es bisher, trotz aller guten beiderseitigen Beziehungen, zwischen ihnen bestanden hatte.

Inzwischen nahmen die öffentlichen Vorgänge in Sachsen und speziell in Dresden eine Wendung, die zu den persönlichen Schicksalen des Künstlers in eine immer drängendere Beziehung trat. Unmöglich war es seiner, stets auf unmittelbarste Betätigung gerichteten Natur, einer Bewegung auf die Dauer mit Rat und Tat gänzlich fern zu bleiben, die durch die rechte Leitung den bedeutsamsten Kulturzielen zugeführt werden konnte, den Umtrieben plumper Agitatoren preisgegeben aber unrettbar der Seichtigkeit der politischen Parteiformel anheimfiel. Bezeichneten wir es daher zuvor als ein Gefühl der Verpflichtung, was Wagner zum Beitritt in den Dresdener Vaterlandsverein bewog, so ist damit buchstäblich seine damalige Empfindung zum Ausdruck gebracht: ‚in einer Zeit, wo auch dem Ungebildetsten das Recht zugestanden ist, über die Angelegenheiten unserer staatlichen Behörden sich auszusprechen, erkennt der Gebildete um so mehr seine Pflicht, sich dieses Rechtes ebenfalls zu bedienen'.[1] Bis in die artistisch-literarischen und selbst altaristokratischen Kreise hinein spielte man seit Jahren in Dresden mit dem Feuer der Revolution: die wirkliche Lenkung der Bewegung überließ man, aus Furcht sich persönlich zu kompromittieren, kurzsichtigen Demagogen und politischen Doktrinären der einen oder anderen Färbung. Daher in all diesen endlosen Vereinsversammlungen vor Tausenden von Teilnehmern immer der gleiche Mangel wirklich positiver Ideen, volkstümlicher Probleme und Aufgaben, um derentwillen einzig die furchtbare Macht einer revolutionären Erhebung aus ihren Tiefen zu beschwören war. Statt dessen vermeinte man dem Drange der Zeit durch endloses Parlamentieren über schablonenhafte Verfassungsfragen vollkommen Genüge zu tun. Bereits kam es zwischen ‚deutschen Vereinen' und ‚Vaterlandsvereinen' zu Reibungen und Gegensätzen. Konstitutionalisten und Republikaner begannen einander durch wechselseitige Verdächtigungen zu verfolgen und an dem Besitze einer vollziehenden Gewalt, die noch keineswegs in ihren Händen lag, ein Jeder nach seiner Richtung zu zerren. Insbesondere war es die Frage: ob Republik oder Monarchie? welche die Köpfe in unfruchtbaren theoretischen Debatten erhitzte. Der Volkspartei war die noch bestehende Gestalt des Hofes mit

[1] Brief an Lüttichau vom 18. Juni 1848.

all seinen einer früheren Periode entsprungenen Äußerlichkeiten ein Ärgernis; ein trotziger Geist stellte sich gerade durch die heftigen Angriffe der sogenannten Monarchisten dort immer bedenklicher heraus. Von Leuten, die keineswegs bloß der rohesten Klasse angehörten, bekam Wagner als teilnehmender Beobachter dieser Vorgänge Äußerungen zu hören, die ihn tiefe Blicke in den Volksgeist werfen ließen. Da hieß es kurz: ist der König fort, so hört auch dieser Hof auf. ‚Ich sah nirgends einen Redner oder politischen Schriftsteller den Gedanken ins Auge fassen, daß das Königtum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte, um den sich alle volkstümlichen Institutionen errichten lassen, sondern immer wurde mit dem Begriffe der Republik die Annahme des Aufhörens des Königtums verbunden: nur diese Annahme hielt auch die Masse und ihre Führer ab, sich für die sofortige Einführung jener Staatsform zu entscheiden'.[1] Die höchste Unklarheit der streitenden Parteien über das Wesen und den eigentlichen *Inhalt der Revolution* bestimmte ihn daher eines Tages selbst öffentlich gegen ihre bloß *politisch formelle* Auffassung und für die Notwendigkeit, daß der *rein menschliche Kern* der nationalen Bewegung deutlich ins Auge gefaßt würde, sich auszusprechen.[2]

Es geschah dies zunächst in einem gedruckten Artikel für denselben ‚Dresdener Anzeiger', dessen er sich bereits bei verschiedenen früheren Anlässen bedient, für seine anregenden Notizen zur Aufführung der IX. Symphonie (S. 132), wie für seine Erwiderung auf die kritischen Ausfälle Karl Bancks (S. 163), und den er erst kürzlich noch Röckel für eine öffentliche Besprechung der Volkswehrfrage empfohlen (S. 226). Der Aufsatz führte die Überschrift: ‚*Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?*' und war unterzeichnet: ‚*Ein Mitglied des Vaterlandsvereines.*' Es lag ihm daran, die, von ihrer eigenen Partei mißverstandene, edle Bedeutung des Wortes ‚Republik' (als ‚Volks-Sache' und Inbegriff des ‚Wohles Aller') zu beleuchten und dann zu zeigen, daß in ihr das Königtum erst seine schönste Stellung finden würde. Die tiefste und heiligste Überzeugung des künstlerischen Sehers war darin mit einer so schwungvollen Beredsamkeit ausgesprochen, daß wir trotz aller skizzenhaften Durchführung den Gedankengang dieses Artikels in jedem Betracht als den würdigen Vorläufer der 20 Jahre später entstandenen Abhandlung über ‚Deutsche Kunst und Deutsche Politik' anzusehen haben. Die dem Königtum zugewiesene Stellung an der Spitze eines von unten auf nach dem Gesetze der Zweckmäßigkeit gegliederten Staats-Organismus ist hier wie dort die gleiche: es *krönt* das Gebäude und bringt es nach dem idealen Gesetze der Gnade zum Abschluß; das Gebäude selbst aber ist deshalb nicht etwa vom

[1] Ebendaselbst. — [2] Ges. Schr. IV, 379.

Dache aus nach abwärts, sondern von seinem Fundamente aus aufwärts errichtet.[1] Das Postulat der Abschaffung eines feudalen Aristokratismus in dem Aufsatze der Revolutionsperiode geht völlig Hand in Hand mit jener idealen Neuschöpfung eines eximierten Standes, wie er in der späteren ausführlicheren Abhandlung uns entgegentritt. Die Forderung einer Volkswehrverfassung im Gegensatze zu den ‚stehenden Heeren' ist hier wie dort anzutreffen, mit dem Unterschiede, daß hier bereits auf die preußische Heeresorganisation als ein praktisches Vorbild hingewiesen werden kann; die Betrachtungen über das Einkammersystem dagegen sind mehr durch die zeitweilig an die Hand gegebenen Interessen der damaligen Epoche bedingt und finden daher in den späteren Ausführungen keine nähere Analogie. Dagegen tritt uns die Frage der Kolonisation in Wagners politischem Programm von 48 ebenso ausgeprägt entgegen, wie nur irgend dreißig Jahre später in den Aufsätzen für die ‚Bayreuther Blätter'. ‚Sind wir durch die gesetzkräftige Lösung der letzten Emanzipationsfrage zur vollkommenen Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft gelangt, so haben wir nun erst die Kräfte gewonnen, an die höchsten Aufgaben der Zivilisation zu schreiten; das ist: Betätigung, Verbreitung derselben. Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unseres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen. Wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen, und an den Grenzen der Tochterlande soll wie an denen des Mutterlandes kein zertretenes unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutscher Freiheit und deutscher Milde sollen den Kosaken und Franzosen, den Buschmann und Chinesen erwärmen und verklären.'[2]

---

[1] Wagner verlangt von dem Könige, er solle sich an der Spitze des ‚Freistaates Sachsen' als den ‚ersten und allerechtesten Republikaner' fühlen. Das klang vielleicht paradox, stimmt aber genau damit überein, daß sich König Friedrich Wilhelm I von Preußen — übrigens einer der allerselbstwilligsten deutschen Herrscher — sogar mit Vorliebe einen ‚Republikaner' genannt hat: er fühlte sich als ‚Alleinherrscher zum alleinigen Wohle des Volkes' (Vgl. Bayr. Blätter, 1893, S. 152 Anm.) — [2] ‚Daß Wagner vor fast fünfzig Jahren die Bedeutung der Kolonien für das deutsche Reich so bestimmt und klar ausgesprochen hat, verdient als Beweis seines politischen Scharfsinnes besonders hervorgehoben zu werden. Hätte man damals der Stimme des ‚phantastischen Künstlers' Gehör geschenkt, Deutschland stünde jetzt anders da als jetzt, wo es der Hauptsache nach, als Kolonien, nur das besitzt, was kein anderer Staat hat nehmen wollen!' So urteilt H. S. Chamberlain, allerdings ein Engländer, in seinem Aufsatze über ‚Richard Wagner und die Politik' über die achtundvierziger Rede des Meisters, mit welcher mancher Deutsche sich noch heute nicht zurechtfinden zu können scheint!

Der Aufsatz Wagners war am Mittwoch, den 14. Juni als Extrablatt dem ‚Dresdener Anzeiger' beigefügt. Tags darauf, am Donnerstag, den 15. Juni, fand eine nach Tausenden zählende Versammlung des Vaterlandsvereins statt, in welcher die bereits durch mehrere ihr vorausgegangene Versammlungen sich ziehende Debatte über das Wesen der Republik und konstitutionellen Monarchie ihre Fortsetzung fand. ‚Als ich zu der Versammlung eintrat, hörte ich eben wieder jene Reden, die den Begriff der Republik stets in unmittelbare Verbindung mit der Abschaffung des Königtums bringen. In dem vollen Bewußtsein, gerade jetzt vor dieser Versammlung einen guten und wohltätigen Gedanken auszusprechen, entschloß ich mich schnell, meinen Aufsatz sogleich vorzulesen,' um, wie er selbst hinzufügt, ‚einer sehr prosaisch geleiteten Masse ein poetisches Bild davon vorzuhalten, wie ich über das Königtum denke.' Denn mit einer Verherrlichnng des letzteren, dem Aufruf zur Wiederherstellung des Königstums in seiner ursprünglichen, echt germanischen Gestalt, im Gegensatz zu dem fremdartigen, undeutschen Begriff eines ‚konstitutionellen Monarchismus', schloß die Folge der Gedanken, die dem von oben herab regierten ‚Staat', mit seinen ‚Untertanen' und ‚Staatsbürgern', die von unten auf aus dem Bedürfnis der Allgemeinheit gegliederte ‚Republik', mit dem erblichen Königtum an der Spitze, in schöpferischer Genialität gegenübergestellt. Der Entschluß, als Redner vor die Menge zu treten, war demnach von seiten Wagners ein durchaus improvisierter. Nichts lag ihm ferner, als der Ehrgeiz, sich mit seiner Person in den Vordergrund zu drängen. Auf der anderen Seite nötigte ihn die Wärme der Überzeugung, mit dieser seiner Person nicht — in Gutzkowscher ‚Vorsicht' — zurückzuhalten, sondern voll und ganz für den ihn erfüllenden Gedanken einzutreten. Eine Empfindung davon teilte sich unwillkürlich den versammelten Tausenden mit. Es war unmöglich, der faszinierenden Einwirkung zu widerstehen, zu welcher hier die Spontaneität und Größe der Gedanken mit dem eigentümlichen Zauber zusammenwirkte, den die persönliche Erscheinung des Meisters bei solchen Gelegenheiten immer hervorgerufen hat.[1] Noch nie war in diesem Vereine, ein so enthusiastisches Lob des Königs ausgesprochen,

[1] Es ist dies das ‚individuell Höhere', welches Herr Dr. Dinger im Sinne hat, wenn er in seinem Buche über Wagners geistige Entwickelung es dem Verf. unverdientermaßen als ein persönliches Verdienst anrechnet ‚den Künstler hoch erhaben über seine Mitwelt darzustellen'. ‚Es hat nach Glasenapps Bericht den Anschein (!!), als ob Wagner in den Kreis der Demokraten herabgestiegen sei, um diesen ein ungeahntes Höheres zu verkünden; als hätte er der Schar der Revolutionäre im Wesen fern gestanden und nur im Sinne eines individuell Höheren auf sie einzuwirken gesucht' (a. a. O. S. 103). Bedenklich ist es allerdings, ohne eine Erfahrung, oder doch intuitive Anschauung dieses ‚individuell Höheren' über Wagner überhaupt schreiben zu wollen; es ist dies bekanntlich die schwache Seite der, hinsichtlich des darauf verwandten Sammelfleißes gewiß schätzbaren Dingerschen Arbeit.

noch nie aber auch mit solcher Begeisterung aufgenommen worden, als es nach der Stelle seiner Rede geschah, in der er ihn als den ‚Mann der Vorsehung' pries. Endloser rauschender Beifall am Schlusse des Vortrages bezeugte die tiefe augenblickliche Wirkung. Sie beruhte zunächst noch auf keiner Reflexion über das eben Vernommene, sondern auf dem unmittelbaren Eindruck, den gerade an dieser Stelle, wo man sonst nur der bloßen politischen Partei-Phrase gewohnt war, die ‚Neuheit und Originalität der Ideen' und der ‚Mut des Redners' hervorbrachte.[1]

Erst die folgenden Tage wühlten den Widerspruch aus allen Ecken und Enden auf. Er hatte in der Durchführung seines Gedankens mit der ihm eigenen Entschiedenheit gegen alle die widerstreitenden Parteien, Demokraten, Kommunisten und Monarchisten Front gemacht und ‚als ob die schweren Gewitterwolken, die damals von allen Seiten sich zusammenballten, von einem plötzlichen Blitzstrahl geteilt worden wären, den im Dunkel einander Bekämpfenden als einzige Erlösung die Gestalt des echt deutschen Königtums inmitten eines freien Volkes gezeigt.'[2] Er mußte an sich erfahren, wie gefährlich es war, in diesen Zeiten einen selbständigen Gedanken auszusprechen, wenn er nicht der Firma der einen oder der anderen Partei vollständig angehörte. Er hatte mitten unter den sächsischen Fortschrittsmännern und ‚Republikanern' den Hymnus der Königstreue angestimmt und mußte es seltsamerweise erleben, daß in der öffentlichen Wiederspiegelung seines Vorgehens davon nichts übrig blieb, als das unerhörte, daß ein ‚Hofbeamter' und ‚Kgl. Kapellmeister' in einem radikalen Vereine eine revolutionär-politische Brandrede gehalten und den König dazu aufgefordert habe, Sachsen zum Freistaat zu erklären. Der Berichterstatter des ‚Dresdener Journals' wies darauf hin, die Rede sei ‚reicher an Problemen als an Lösungen derselben' gewesen,[3] ohne sich bewußt zu sein, daß eben hierin ihr Wert beruhe. Ideen und Aufgaben an Stelle unfruchtbarer formalistischer Gegen-

---

[1] So heißt es in einem gleichzeitigen Bericht über diese Rede, den das ‚Dresdener Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung' am 18. Juni 1848 veröffentlichte: die Ausführungen Wagners hätten ihn ‚mit allen Meinungen und Parteien etwas in Spannung gebracht' und ‚der endlose Beifall am Schlusse des jedenfalls geistvollen Vortrages wohl am meisten der Neuheit und Originalität der Ideen und dem Mute des Redners gegolten'. (Vgl. Chamberlain, ‚Richard Wagner und die Politik' in den ‚Bayr. Blättern' 1893, S. 147). — [2] Chamberlain, ‚R. Wagner und die Politik', S. 147. — [3] ‚Dieses schöne Phantasiebild, welches an Lamartine, zuweilen auch an Lamennais erinnert, ist freilich reicher an Problemen als an Lösungen derselben. Unter den kalten Verstandesmenschen ist die Politik des romantischen Dichters und Komponisten des ‚Tannhäuser' eine fremde Erscheinung; uns scheint, als ob diese beiden, so verschiedenen Richtungen nur in dem einen Punkte, der Aufstellung des Problems der politischen und sozialen Befreiung, sich decken, daß aber, so wie die Ausgangspunkte Beider verschieden gewesen sind, auch die Endpunkte auseinanderfallen werden'. ‚Dresdener Journal' vom 17. Juni 1848, Nr. 78 (Organ der Regierungspartei).

sätze zu stellen, hierin hatte ja eben die besondere Absicht des Künstlers bestanden: ihre Lösung konnte doch nicht in Worten, sondern in Taten gegeben werden! Im Übrigen war das erregte Aufsehen mit gar nichts Ähnlichem zu vergleichen. Es war das Bild eines aufgestörten Wespennestes. Die ‚detestable Rubrik' des ‚Dresdener Anzeigers' und anderweitiger Lokalblätter füllte sich mit aufreizenden und denunziatorischen anonymen Inseraten in Prosa und in Versen, die keinen anderen Zweck verfolgten, als ihn für weitere Kreise als Verfasser des Aufsatzes zu bezeichnen. ‚Herr Kapellmeister Wagner,' hieß es in einem derselben, ‚wird ersucht, die in seinem im Vaterlandsverein gehalten Vortrag, sowie in der Beilage zum gestrigen Anzeiger ersichtliche Begeisterung: Sachsen sei ein Freistaat, die höchste vollziehende Gewalt ruhe in dem Königshause Wettin u. s. w., näher zu beleuchten, denn so, wie sie hingestellt, ist und bleibt sie dunkel und völlig unverständlich.' Dazwischen höhnische Verse, mit provozierenden Überschriften, wie: ‚An Richard Faust',[1] ‚An den kleinen Blechkönig'[2] u. s. w. Hinter der wohlgesicherten Anonymität dieser letzteren Kundgebungen verbarg sich zum Teil, leicht kenntlich, die spitzige satirische Feder eines Kollegen und ‚Kunstgenossen', dessen ‚Vorsicht' für seine eigene Person ihn nicht hinderte, mit neidischem Auge auf einen fremden ‚Erfolg' zu blicken, selbst wenn er außerhalb der Bühne und durch eine, der seinigen ganz entgegengesetzte Haltung gewonnen war![3] Denn daß in Wahrheit kein staatserhaltender Eifer, sondern der rein persönliche Neid und Widerwille die Triebfeder dieses hageldichten Ungewitters war — mit der bestimmten Tendenz, eben jener leeren politischen Formel gegen die Idee zum leichten Siege zu verhelfen — konnte Wagner schon damals nicht entgehen[4]. Er ließ sich deshalb auch auf keine Erwiderung ein, sondern begnügte sich damit, an demselben Orte mit der kurzen drastischen Antwort für so viele Aufmerksamkeit dankend zu quittieren: ‚Den Schurken und Hallunken zur Nachricht, daß ich auf ihre anonymen Angriffe nicht antworte. Richard Wagner.' Selbst die lahme Dresdener Kommunalgarde, deren lächerliche Untauglichkeit sich bei den Maistürmen des folgenden Jahres einem ernstlichen Angriffe gegenüber so traurig glänzend

[1] ‚An Richard Faust! O Wortgeklimper und Gesumm, Wie gehst du mir im Kopf herum! Cuschmum, Wettin und Republik, das nenn' ich einen Pickenick! Den Leser widerts, ihn bangt und grauft, Wenn Wagner tut, als wär' er Faust.' — [2] ‚An den kleinen Blechkönig! Die neunte Symphonie, was wär' sie ohne ihn? Was ohne ihn die Zeit, der Thron, das Haus Wettin? Steht er nicht größer da als Lamartine? O lasset im Triumph uns seinen Wagen zieh'n Und vor dem größten Geist der Mit- und Nachwelt knie'n' u. s. w. — [3] Auf Gutzkow als geheimen Urheber dieser Angriffe, den schon der Stil seiner Verse zu erkennen gibt, deutet bereits A. Oppenheim in der ‚Frankf. Zeitung' vom 16. Juni 1877 (‚A. d. Sturmjahren R. Wagners'). — [4] ‚Gerade dieser Beifall nun, sowie auch der Grund desselben, hat mir Neider und Gegner erweckt' (briefl. an Lüttichau, 18. Juni 1848).

bewährte, sollte er durch eine bei dem gleichen Anlaß gefallene humoristische Äußerung beleidigt haben: ‚wir haben ein stehendes Heer und eine liegende Kommunalgarde.' Sie ‚brachte ihm nicht weniger als zwei Herausforderungen ein';[1] und nur um weiteres Aufsehen zu vermeiden, veranlaßten ihn seine Freunde zu ihrer Zurücknahme und der feierlichen Erklärung, daß die Dresdener Kommunalgarde ‚nicht liegend, sondern stehend sei'. Merkwürdig war es, daß auf derselben Versammlung noch zwei andere Redner, der Redakteur Lindemann und der Diakonus Pfeilschmidt, der eine vor Wagner, der andere nach ihm, der eine im ‚republikanischen', der andere im gemäßigt ‚monarchistischen' Sinne, mit gleicher Ausführlichkeit und Ungescheutheit sich geäußert hatten, ohne daß dies, bei der allgemeinen Redefreiheit, das mindeste für sie nachteilige Aufsehen wachgerufen hätte.

Handelte es sich bei all diesen öffentlichen Kundgebungen mehr um das lächerlich widrige Schauspiel einer verdächtigenden Verunglimpfung aus den Motiven der Eifersucht und persönlichen Gegnerschaft, um einen Angriff von Seiten gewisser literarisch-artistischer Cliquen, deren Pfeile, hinter sicherem Strauch- und Buschwerk hervor entsandt, ihn kaum erreichten oder doch leicht abzuschütteln waren: so mußte es ihn mehr betrüben, aus mancherlei Anzeichen zu ersehen, daß ein Schritt, der mit seinem künstlerischen Dienstverhältnis nicht das Mindeste gemein hatte, durch eine servile Auslegung seitens gewisser Hofbeamten gerade in den Hofkreisen, also in der Umgebung des Königs, ganz unerwartetes Ärgernis erregt zu haben schien. Hatte er sich nicht gescheut, um in seiner Ideenfolge zu dem beabsichtigten Schluß zu gelangen, hier und da gegen Bestehendes anzustoßen, konnte ihn selbst ‚die Furcht vor Verfeindung nicht abhalten, eine tief empfundene Überzeugung auszusprechen, mit der nicht Unfrieden, sondern Frieden und Versöhnung erzielt werden sollte': so wünschte er doch am wenigsten, an derjenigen Stelle mißverstanden zu sein, die ihm am ehesten für seine öffentlich bekundete Gesinnung dankbar sein durfte. Dieser zartfühlende Zweifel gibt sich, mit würdigem Freimut gepaart, in seinem zwei Tage später, am Sonntag den 18. Juni an Lüttichau gerichteten Schreiben zu erkennen, zu dessen Abfassung ihm das Gesuch um die Vergünstigung eines vierzehntägigen Stadturlaubs — zur Vermeidung eines ihm drohenden gastrischen Übels — die Veranlassung bot.[2] Wohl hätte dies Zartgefühl Wagners den Mann be-

[1] Oppenheim, a. a. O. Vgl. Röckel, S. 51: ‚Wenn das im Laufe des vorigen Sommers gesprochene Wort: ‚Wir haben ein stehendes Heer und eine liegende Kommunalgarde' die höchste Entrüstung dieser letzteren auf seinen geistvollen Urheber herabbeschwor, so bewährte es sich jetzt als ein prophetisches.' — [2] Das bereits mehrfach von uns zitierte Schreiben ist u. a. in den ‚Bayreuther Blättern' 1893, V/VI und in Wm. Ashton Ellis' vortrefflicher Schrift ‚Der Aufstand in Dresden' (deutsch von H. v. Wolzogen, Leipzig 1894) S. 23—26 vollständig zum Abdruck gebracht. In seiner eigentümlichen ‚Bücklings'-

schämen müssen, der sich bewußt war, noch ganz vor Kurzem in so wenig würdiger Weise gegen ihn vorgegangen zu sein, als es in seinem Bericht an den König vom 8. Februar geschehen war!

Statt dessen trugen sich noch fernere seltsame Dinge zu. So berichtet uns vielmehr R. Prölß,[1] es sei damals eine dem Hofe angehörige Persönlichkeit (deren Namensnennung er unterläßt) während einer Opernprobe zum Zwecke einer förmlichen Aufwiegelung der Orchestermusiker, hinter dem Rücken Wagners erschienen: die Kapelle sollte auf Grund dieser Aufforderung bei Herrn von Lüttichau mit dem Ansuchen seiner Enthebung von dem Kapellmeisterposten einkommen! Diese eigentümliche Zumutung sei nun seitens der Musiker auf eine entschiedene Ablehnung gestoßen. ‚Die freisinnigen Mitglieder der Kapelle,' fährt derselbe Gewährsmann fort, ‚hielten es, um jeden falschen Schein von sich abzuwehren, vielmehr für nötig, Lüttichau durch eine Deputation, an deren Spitze der Kammermusikus Uhlig stand, von dem Vorgefallenen zu verständigen.' Lüttichau habe sich mit der Haltung der Kapelle einverstanden erklärt, da Niemand als der König in dieser Sache zu entscheiden habe und er deshalb jede fremde Einmischung ablehnen müsse. Inzwischen müssen aber doch die Ränke jener Hofpartei bei den minder gesinnungsvollen Mitgliedern der Oper und Kapelle nicht ohne Einfluß gewesen sein; denn wirklich habe unmittelbar darauf eine andere Deputation, an ihrer Spitze den damaligen Opernsänger Schuster, um die Enthebung Wagners vom Dienste gebeten. Diesen habe Lüttichau erklärt, ihr Gesuch setzte ihn in große Verlegenheit, bloß Se. Majestät habe in dieser Angelegenheit zu entscheiden; er wolle es jedoch dem König vortragen. Über den Verlauf dieses Vortrages, der wahrscheinlich mündlich stattfand, fehlen nun die näheren Nachrichten; aus der Antwort aber, die Lüttichau der Deputation später erteilte, läßt sich mit Leichtigkeit darauf schließen. ‚Se. Majestät', so lautete diese Antwort, ‚bedeute die Mitglieder der Kapelle und Oper ruhig unter Wagner fortzudienen, da sie schon selbst zu beurteilen wissen würde, ob und wann dieser von seinem Amte zu entheben sei'. Die Nachricht davon hatte Eduard Devrient in Lüttichaus Namen Wagner zu

Befangenheit dazu geneigt, das Urteil seines Lesers in gleichem Sinne zu präokkupieren, geht der mehrerwähnte Geschichtsschreiber des Dresdener Hoftheaters soweit, diesen Brief für ein Zeichen von Wagners ‚Bestürzung' (!!) zu erklären. Dagegen bemerkt Ellis mit vollem Recht: ‚Nach unserer Meinung ist es die würdigste Erwiderung, die ein Beamter auf einen Vorwurf seines Vorgesetzten äußern konnte. Da wird nichts von Dem zurückgezogen, was zuvor gesprochen worden, obwohl es unzweifelhaft sein mußte, daß die Stellung eines Kgl. Kapellmeisters dadurch arg gefährdet ward. Es ist gewiß nicht der Brief eines Mannes, der sich je zu Ausflüchten herablassen würde. Hätte der Hof solchen Warnungen Gehör geschenkt, so wäre es wohl für alle Teile besser gewesen'. — [1] In einem Artikel der von Hamman und Henzen herausgegebenen ‚Dramaturgischen Blätter' 1878, Nr. 4, S. 77 (‚Richard Wagner am Hoftheater zu Dresden').

überbringen, der in seiner Zurückgezogenheit von der ganzen Angelegenheit nichts wußte. Sei es nun, daß er mit Lüttichau über die Form dieser Mitteilung übereingekommen war, oder daß er von sich aus der Neigung nachgegeben hatte, sie nach Möglichkeit zu vergolden; kurz, es wurde dabei die Erwähnung der ersten Deputation unter Uhlig mit Stillschweigen übergangen! Nicht minder der gravierende Umstand, daß Lüttichau die Sache tatsächlich bis vor den König gebracht und dieser die Entscheidung gefällt habe. Vielmehr sei Wagner von der ganzen Angelegenheit einzig in dem Sinne unterrichtet worden: ‚Eine Deputation der Kapelle sei an Lüttichau gelangt, um seine Entlassung zu fordern, wogegen Lüttichau die Herren zur Ordnung verwiesen und ihr Ansinnen abgelehnt habe'. Nun weiß man wie Wagners ganzes Wesen geneigt war, jede Spur einer großmütigen Gesinnung, vollends an einem bewährten Antagonisten, bis zur Rührung und Ergriffenheit anzuerkennen. Dieser Stimmung entsprechen die im Anschluß an das vorerwähnte ausführlichere Schreiben, unmittelbar nach Eduard Devrients Besuch, an Lüttichau gerichteten Zeilen:

Vortrefflicher Mann!

In meiner guten Absicht wenigstens lag Versöhnung und ich glaubte deshalb links und rechts ausschlagen zu dürfen: nun zeigen Sie mir, wo die rechte Versöhnung liegt — sie liegt da, wo nirgends hin beleidigt wird. [1]

Konnte ich auch voraussetzen, daß ein wahrhaft edler, seiner Tugend sich bewußter Mann in Wahrheit durch mich und meine Absicht sich beleidigt fühlen konnte, — durfte ich auch nur in dieser Voraussetzung es für schicklich halten, mich an Sie zu wenden, so bin ich doch so schwach zu bekennen, daß ich durch die Versicherungen, die mir soeben Eduard Devrient brachte, erst recht befähigt worden bin, Sie ganz und nach Würde zu erkennen. Es bleibt mir aus tiefster Seele nur der Wunsch übrig: wären alle so wie Sie!

Mögen diese hastigen Ausrufe Ihnen die Stimmung schildern, in die mich die Nachrichten von Ihnen versetzt haben!

Nun aber komme ich sogleich mit einer großen Bitte: prüfen Sie gütigst das hier beiliegende Schreiben an Se. Majestät. Dünkt es Ihnen entsprechend und den Umständen angemessen, so ersuche ich Sie, es dem Könige übergeben zu wollen.

N. S. Diesmal habe ich ‚Exzellenz' und alles vergessen. Verzeihung! Es ging nicht anders!

Neue feurige Kohlen der Beschämung auf das Haupt der Excellenz! ‚Nichtsdestoweniger', schließt unser Gewährsmann seine Erzählung, ‚scheinen gerade diese Vorfälle zu verhängnisvollen Mißverständnissen geführt zu haben. Mitglieder jener ersten Deputation fanden sich bald darauf auch bei Wagner

[1] Wagners erster Brief, am Tage vor all diesen Vorfällen geschrieben, hatte am Schlusse den Passus: ‚Hat dagegen mein Schritt Ärgernis erregt, so hat er seine Absicht nicht erfüllt: hat er nicht versöhnt, sondern nur beleidigt — so beruhte er allerdings auf einer Täuschung, für die ich jeden, den ich beleidigt, herzlich um Verzeihung bitte'.

ein und erzählten ihm von ihrer' (durch Devrient verschwiegenen) ‚Sendung an Lüttichau. Ihr Bericht, den Wagner mit dem Eduard Devrients verglich, weil er den letzteren irrtümlicherweise auf diese Deputation bezog, mußte natürlich ganz wesentlich davon abweichen, was ihm den Gedanken nahe legte, daß Lüttichau ein falsches Spiel mit ihm treibe'. Es scheint uns nun nach allem Obigen durchaus nicht notwendig, irgend einen Irrtum Wagners in dieser Sache anzunehmen. Nach Allem, was er bisher von Lüttichau erfahren hatte und noch ferner von ihm erfahren sollte, bedurfte es wahrlich nicht erst noch gar eines besonderen ‚falschen Spieles', um von der moralischen Voraussetzung, die ihm die obigen feurig vertrauensvollen Zeilen eingegeben, für alle Zeiten zurückzukommen. Wie oft ist nicht die phantasievoll vornehme Künstlernatur Wagners dadurch einer Täuschung ausgesetzt gewesen, daß er Andere zu sehr nach sich selbst beurteilte!

Aber leicht zu ertragen waren diese Stürme doch nicht. Taten sich doch so viele Abgründe niedriger Gesinnung dabei klaffend auf. Beschworen sie doch noch ganz andere, unerwartete Angriffe gegen ihn aus den Tiefen hervor. Inmitten des durch Aufhetzung und öffentliche Sticheleien künstlich erregten Wogendranges schienen sich nämlich einige seiner Verlagsgeschäfts-Gläubiger plötzlich zu besinnen, daß eines schönen Tages seine Dresdener Position und damit die Aussicht auf eine prompte Befriedigung ihrer Forderungen bedroht sein könnte. Diesen Unglücksmenschen schien kein Zeitpunkt geeigneter als der gegenwärtige, um sich dem ohnehin Bedrängten durch unvorhergesehene Kündigungen lästig bemerkbar zu machen. Wie oft hat nicht auch gerade diese eigenartige Kombination sich in dem Leben des Künstlers wiederholt! Gab es doch, weithin verbreitet, eine gewisse Gattung von Zeitgenossen, die ihm alle Fähigkeiten seines Genius gegen die einzig ihm versagte des Goldprägens gern erlassen und geschenkt hätte! Ein kurzer, aber lebhafter Briefwechsel mit Liszt erinnert uns an diesen ganz unerwartet plötzlichen Ansturm; er belehrt uns zugleich, wie geringfügig die Summe war, um derentwillen sein eigener König, statt sie ihm vertrauensvoll darzubieten, lieber mit Lüttichau über seine eventuelle Entlassung verhandelte![1] In einem vertraulichen Schreiben vom 23. Juni trägt Wagner dem Weimarischen Freunde auf die resoluteste Weise gegen 5000 Taler den gesamten Verlag seiner Opern

[1] Der geneigte Leser, welcher Wagners Lebensverhältnisse von Magdeburg und Königsberg bis in die Dresdener Zeit an der Hand unserer Darstellung sich zur Kenntnis gebracht hat, vergleiche damit die völlig unrichtige Darstellung derselben durch den altbewährten, allerdings nach seinem eigenen Geständnis damals einigermaßen entfremdeten Freund Pecht (in dessen Memoirenwerk ‚Aus meinem Leben'): ‚Mit meinem alten Freunde Richard Wagner kam ich jetzt schon darum weniger zusammen, als mir die Musik doch ferner lag, wie aufrichtig ich auch die seinige bewunderte. Wie aber dieser Feuergeist ewig in Projekten aller Art steckte, das war hochinteressant zu sehen. Da er es nicht vermochte, sich irgend

an: ‚Lieber Liszt, mit diesem Gelde kaufen Sie mich von der Sklaverei los! dünke ich Ihnen als Leibeigener so viel wert?‘ Und am 1. Juli: ‚Ich schlage mich nun hier auf Tod und Leben herum, und weiß nicht, wie es enden wird.‘ Wohl wäre damals nichts erwünschter gewesen als eine tatkräftige Intervention des angerufenen großherzigen Freundes! Man muß dessen eigene Lebenskonstellationen genau kennen,[1] um in ihrer damaligen bedeutungsvollen Krisis die dauernde Schwächung seiner materiellen Leistungsfähigkeit zu begreifen, — die noch wenige Jahre zuvor, wenn es große Aufgaben galt, so unbegrenzt sich erwiesen hatte, daß er es darin, wo es ihm ernst war, Fürsten und Königen zuvortat. Wieder einmal sah sich Wagner — wie so oft! — darauf angewiesen, ohne fremde Hilfe mit seinen Bedrängern sich abzufinden. Doch trugen die geschilderten Umstände mit dazu bei, daß er sich zu geistiger und körperlicher Erholung unterm 2. Juli einen vierwöchentlichen Urlaub erbat. Der Brief, in welchem dies geschieht, bestätigt keineswegs die Annahme eines Argwohns gegen Lüttichau; er steht vielmehr in seinem freimütig vertrauensvollen Tone noch ganz unter dem unmittelbaren Eindrucke der Devrientschen Botschaft. ‚Unser eins‘, heißt es darin, ‚ist nun einmal ein schwer zu erziehender Mensch. Bis dahin‘ (nämlich bis zu seinem Wiedereintritt in seine Funktionen) ‚werden ja wohl auch Sie, Exzellenz, sowie ich darin klarer sehen, ob mir überhaupt in Dresden noch eine Zukunft blühen kann; ich werde mir dann in Ruhe Ihren gütigen Rat erholen, und Ihrem Ermessen des Notwendigen und Schicklichen mit meiner Überzeugung gern und willig mich anschließen.‘[2]

Seinem dringenden Verlangen, in Gottes freier Natur, fern vom Welt-

---

zu beschränken‘ (der Leser kennt die wirklichen Ursachen seiner Sorgen!), ‚so geriet er in beständige finanzielle Verlegenheiten und hatte, als das Jahr 1848 ausbrach, bereits eine Schuldenlast von angeblich‘ (es liegt darüber durchaus keine ‚Angabe‘ vor, außer derjenigen Pechts selber!) ‚20000 Talern aufgetürmt. Denn er verstand es nicht einmal, seine Autorenrechte, die ihm damals schon hätten sehr viel tragen müssen‘ (NB. wenn seine Werke außer Dresden irgendwo aufgeführt, geschweige denn ‚eingebürgert‘ gewesen wären!) ‚ordentlich auszubeuten, sondern ging immer die nachteiligsten Kontrakte ein, wo (sic!) er nachher das reinste Opfer wurde. So war er, während seine Opern den begeistertsten Beifall fanden‘ (NB. i. J. 1848!) ‚und sich allmählich überall in Deutschland einbürgerten‘ (allerdings sehr allmählich, nämlich ein Jahrzehnt später!), ‚selber in eine unhaltbare Lage geraten, was gewiß nicht wenig dazu beitrug, daß er sie bald darauf so kurz angebunden in die Schanze schlug‘ (— gab es dazu wirklich keine andern Ursachen?). So wird der ‚Memoirist‘ unversehens zum gefälligen populären Märchenerzähler für eine weitausgebreitete Klasse ‚gebildeter‘ Leser, denen erst dann recht wohl wird, wenn ihnen ganz bestimmte, wenn auch noch so ‚angebliche‘ — Geldsummen namhaft gemacht werden. — [1] Sie sind aus dem Ramannschen Buche ersichtlich. — [2] Diese ganze Gruppe von Briefen an Lüttichau (18. Juni, 2. Juli, 3. Juli 1848) findet sich, in Interpunktion und Schreibweise korrekter als bei Prölß, abgedruckt in dem Sammelwerk von La Mara, Musikerbriefe II, 262—269.

gewühle sich an Leib und Seele zu stärken und sich an neuen Eindrücken zu erfrischen, stand zunächst noch die Kollision mit gleichzeitigen Reißigerschen Beurlaubungsgelüsten im Wege. Sodann aber die tief empfundene Notwendigkeit, den fünf Jahre hindurch ertragenen Dresdener Verhältnissen sich auf die Dauer zu entziehen, und zu diesem Behufe nach einem neuen Boden für seine Tätigkeit versuchsweise Umschau zu halten. Mitten aus dem heftigen Drange von Not, Mangel und Sorge heraus war er in die scheinbar glänzende Dresdener Stellung getreten: doch war sie ihm eben dadurch ein für allemal unheilbar verdorben. Der durch keine künstlerische Tat zu besiegende Wahn, als habe die Zuerteilung seiner dortigen Kapellmeisterschaft eine ihm erwiesene ‚Wohltat' oder ein unverdientes ‚Glück' bedeutet, trat ihm immer wieder hindernd entgegen, was er auch beginnen und vorschlagen mochte. Die Schicksale seines Reorganisations-Entwurfes waren ungewiß; bereits am 22. Juni, mitten unter den hochgehenden Wogen des Dresdener Klatsches, hatte er seinen an Oberländer kundgegebenen Wunsch, diesen Entwurf schon jetzt dem Könige unterbreitet zu sehen, mit gutem Grunde wieder zurückgezogen. Die Wiener Vorgänge der letzten Monate lenkten seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die österreichische Hauptstadt, die ihre vormärzliche Physiognomie ja soeben mit einem Schlage völlig verändert hatte. Den Vorabend seiner Abreise, während er eben im Begriff stand, seine Sachen zu packen, vergegenwärtigt uns ein Brief vom 6. Juli an seinen alten Rigaer Freund Löbmann. Wir erinnern uns jenes in Dresden zurückgelassenen jüngeren Bruders des Letzteren, dessen musikalischer Ausbildung sich Wagner seit einem Jahre in freundschaftlicher Fürsorge angenommen (S. 198). Der junge Mensch hatte den Plan gefaßt, mit einem zu diesem Zwecke ausgebildeten Musikkorps nach den vereinigten Staaten von Nordamerika zu gehen.[1] ‚Ich für mein Teil', schreibt Wagner, ‚sage Dir nun aufrichtig, daß ich, wäre ich ein armer exekutierender Musiker, jetzt nicht nach Amerika gehen würde, und zwar aus dem Grunde, weil ich schon lange drüben sein würde. Welchem Sklavenlose geht bei uns der arme Musiker entgegen! Ich begreife nicht, mit welchen Gründen ich Jemand abraten sollte, sein Glück dort zu suchen, wo es ihm unter allen Umständen eher und besser zuteil werden kann als hier'.

[1] Vgl. die darauf bezügliche Notiz der N. Zeitschr. f. Musik 1848, II, Nr. 12 aus Dresden: ‚Unter Leitung eines kunstsinnigen Mitgliedes der hiesigen Kapelle, des Herrn Eckhardt, hat sich hier ein Musikkorps von 25 jungen, kräftigen Männern gebildet, welches die hoffnungslose Hungerei im Vaterlande mit den Hoffnungen der neuen Welt vertauschen und Anfang nächsten Monates nach New-York übersiedeln will. Die Durchführung der unsterblichen D dur-Symphonie von Haydn' (in einem Konzert im Schloßsaale des Großen Gartens) ‚bewies, daß die jungen Auswanderer die hohe Bestimmung in sich fühlen, den Geist solcher Kunstleistungen der hiesigen Kapelle von weltgeschichtlicher Bedeutung in eine neue Welt zu verpflanzen'.

Wie natürlich, machten sich die Musikzeitungen mit seinem kurzen Wiener Aufenthalte so geräuschvoll übertreibend zu schaffen, als handele es sich seinerseits wirklich um ein greifbares Projekt und nicht um ein rein persönliches und privates Sondieren der dortigen künstlerischen Verhältnisse. ‚Richard Wagner aus Dresden befindet sich in der Kaiserstadt Wien', lesen wir in einem dieser Berichte. ‚Er hat ein Programm zur Reorganisation der Wiener Theater ausgearbeitet, vom Standpunkte des Theaters als National-Institut, und gedenkt dasselbe dem Minister des Unterrichts vorzulegen, welcher es dann einem Komitee von Schriftstellern und Musikern zur Begutachtung und Vorberatung zu übergeben hätte. Gibts denn in Dresden nichts zu reorganisieren?'[1] Noch einmal drängte sich bei diesem Anlaß jener junge Studiosus Hanslick in seine Nähe. ‚Im August 1848 kam Richard Wagner für einige Tage nach Wien', berichtet er später darüber, ‚offenbar angelockt von der politischen Bewegung. Ich brachte einen Abend mit ihm und Professor Josef Fischhof (am Wiener Konservatorium) zu, in einem bescheidenen Gasthausgärtchen an der Donau. Wagner war ganz Politik; er erwartete von dem Siege der Revolution eine vollständige Wiedergeburt der Kunst, der Gesellschaft, der Religion, ein neues Theater, eine neue Musik. Er erkundigte sich nach den bekanntesten demokratischen Führern in Wien und ließ sich von Friedrich Uhl in eine demokratische Versammlung führen. Es stellte sich auch bald heraus, daß er den demokratischen Abgeordneten Dr. Adolf Fischhof im Sinne gehabt, als er den Klavierprofessor Fischhof besuchte, welcher nicht wenig erstaunt war, von Wagner nur politische Reden und kein Sterbenswörtchen über Musik zu hören.' Die letztere Behauptung ist allerdings um so auffallender, als ja kurz vorher erwähnt wird, Wagner habe gerade von der Revolution ein ‚neues Theater und eine neue Musik' erwartet. Vor allem aber ist die angebliche Verwechselung der beiden Fischhof als eine ebenso lächerliche als leichtfertige Unwahrheit zu konstatieren, welcher der Erzähler, hätte er es gewollt, leicht hätte entgehen können, da ihm, nach seinem eigenen Zeugnis, dieser Mann als eine der beliebtesten Persönlichkeiten der Wiener Musikwelt, Besitzer einer ansehnlichen Bibliothek von Büchern und Musikmanuskripten und einer der seltenen Musiker bekannt war, die über eine allgemeine Bildung, über Sprachkenntnisse und gesellige Talente verfügten. Kommt noch hinzu, daß er mit Schumann und Liszt befreundet, ‚gegen fremde Künstler von entgegenkommender Liebenswürdigkeit

[1] ‚Signale' 1848, Nr. 32. Vgl. die spöttische Bemerkung in Nr. 36: ‚Kapellmeister Richard Wagner komponiert in Wien eine neue Oper: ‚Die zinnoberrote Republik'. Oder die Notiz der ‚Europa' 1848, S. 148: ‚Kapellmeister Wagner ist noch immer in Wien, halb und halb in Verbannung. Seine republikanischen Äußerungen in Gegenwart des Königs (!) sollen der Beweggrund seiner nicht ganz freiwilligen Reise sein' u. s. w. u. s. w.

war', so bedurfte es gewiß nicht erst eines abenteuerlichen Quiproquo, um Wagner, der seit fünfzehn Jahren Wien nicht betreten und dort keinen ausgebreiteten Bekanntenkreis besaß, zu ihm von vornherein in eine, seinen Bedürfnissen dienliche Beziehung zu setzen! Derselbe Monat August erblickte den Meister (nach inzwischen erfolgtem Wiederantritt seiner Amtsfunktionen) in dienstfreier Zeit noch einmal zu kurzem Verweilen in Weimar. Ihn lockte dahin das, durch den traurig verworrenen Zustand der Dresdener Verhältnisse nur verstärkte, Verlangen eines persönlichen und mündlichen Verkehrs mit Liszt über so manche Dinge und Beziehungen, die sich brieflich nicht befriedigend erörtern ließen. Er traf ihn damals noch nicht in der glanzvoll prächtigen Umgebung der Altenburg, sondern in der bescheidenen Niederlassung im ‚Erbprinzen'; jenes nachmals durch seinen Aufenthalt bedeutungsvoll gewordene frei gelegene herrschaftliche Gebäude auf einer Anhöhe dicht bei der Stadt war damals vorerst nur in seinem ersten Stock von der Fürstin Karoline Wittgenstein bewohnt. Die gewiß außerordentliche Frau, seit einem Jahr durch die Bande einer wechselseitigen tief leidenschaftlichen Neigung mit Liszt verknüpft, hatte sich gegen eine gewalttätige Bevormundung und drohende Verfolgung durch Kaiser Nikolaus I. direkt unter den Schutz der hochherzigen Schwester ihres kaiserlichen Verfolgers, der kunstsinnigen Großherzogin Maria Paulowna gestellt. Der Weimarische Hof war ihr wohlgesinnt. In der Tat war diese persönliche Beziehung der Hauptgrund für die mehrerwähnte entscheidende Wendung im Leben Liszts, für das plötzliche Abbrechen seiner Virtuosenlaufbahn, und seine für die gesamte Entwickelung deutscher Kunst so folgenreiche dauernde Niederlassung in dem entlegenen Weimar, dem er zwar bereits seit dem November 1842 als Großherzoglicher Kapellmeister angehörte, ohne jedoch anders als vorübergehend daselbst Aufenthalt zu nehmen. An diesen Besuch des Meisters in den letzten Augusttagen des Jahres 1848 knüpft sein Brief vom 6. Sept., in welchem er von Dresden aus dem Freunde ‚für viele und manche Sorge dankt, die dieser um ihn getragen'. Er habe der Frau Fürstin Nachricht wegen einer Dresdener Aufführung des ‚Tannhäuser' versprochen; nun könne eine solche am Sonntag oder Montag, wie er ihr in Aussicht gestellt, nicht stattfinden, hauptsächlich weil Tichatschek nicht wohl sei, demnächst noch wegen anderweitiger Repertoire-Ansprüche des eben gastierenden Tenoristen Formes.

Die traurige Verworrenheit in den Verhältnissen seiner Dresdener Anstellung, deren wir soeben gedachten, war allerdings seit seiner Rückkehr erst recht zutage getreten. Eine gegen ihn erbitterte Hofpartei hatte (nach Prölß' Darstellung[1]) an höchster Stelle allmählich mehr und mehr an Einfluß

[1] ‚Richard Wagner am Hoftheater zu Dresden', Dramaturgische Blätter 1878, S. 77 und ‚Geschichte des Dresdener Hoftheaters' S. 550.

gewonnen, und Lüttichau war nicht der Mann, diesen höfischen Kabalen einen entscheidenden Widerstand entgegenzusetzen. Um so weniger, als er, nach demselben Gewährsmann, schon damals — zu seinem großen Ärger! — von Wagners Theaterreform-Entwurf Kunde erhalten zu haben scheint, welcher ‚über das Institut des gegenwärtigen Hoftheaters und dessen Organisation, daher auch über die General-Direktion völlig hinwegsah'.[1] Unter diesen Umständen findet es sein Geschichtsschreiber ‚erklärlich', daß er, als Wagner im Monat September das Gesuch um die ihm in Aussicht gestellte jährliche Gratifikation (S. 219) erneute, die Gewährung derselben nicht mehr glaubte empfehlen zu dürfen! Er wies vielmehr in seinem schriftlichen Vortrag in dieser Angelegenheit darauf hin, es könne ‚nach den neuesten Vorgängen leider keine Gewährleistung im voraus gegeben werden', daß die von Sr. Majestät daran geknüpfte Bedingung von Wagner erfüllt werde, nämlich daß er ‚fortwährend seine Stelle mit Fleiß und Tätigkeit zur Zufriedenheit der Generaldirektion verwalte'! Selbst eine Dienstentlassung wird darin abermals berührt, wenn sie auch gegen Wagner direkt damals ‚noch nicht zur Sprache gekommen scheint'.

Hätte in der Tat einem solchen Vorgehen ohne eine wirkliche maßgebende Veranlassung in Wagners ‚lebenslänglicher' Anstellung ein entscheidendes formales Hindernis im Wege gestanden, so bewies nun aber das Beispiel des armen Röckel, der um dieselbe Zeit tatsächlich seine Kündigung erhielt, wie leicht man sich über solche Hindernisse hinwegzusetzen verstand.[2] Es geschah dies um dieselbe Zeit, als andererseits das Institut der Königl. Kapelle am 22. September der bemerkenswerten Feier seines dreihundertjährigen Bestehens entgegenging, wobei man den, die Einrichtung einer sogenannten Kantorei betreffenden Befehl des Kurfürsten Moritz von Sachsen von dem gleichen Datum des Jahres 1548 als ihren geschichtlichen Ausgangspunkt betrachtete. Das bevorstehende Jubelfest sollte seiner Bedeutung gemäß durch ein historisches Konzert würdig begangen werden, und den Schluß desselben zwei moderne Kompositionen bilden. Da hierfür vor Allem die beiden gegenwärtig in Funktion befindlichen Dirigenten der Kapelle in Be-

---

[1] R. Prölß, a. a. O. — Bezeichnend für das ungleiche Maß, dessen sich Herr v. Lüttichau bei dieser Gelegenheit bediente, ist der Umstand, daß er Eduard Devrient die in dessen Reformschrift ‚Das Nationaltheater des neuen Deutschlands' (Dezember 1848) ausgesprochene völlig gleichartige Forderung (wonach der Intendant künftighin nicht mehr aus der Zahl der Kammerherren, Hofmarschälle, Oberstall- oder Oberjägermeister' zu wählen sein werde) keineswegs in dem gleichen Maße verdachte. — [2] Durch welchen geschickten Kunstgriff, nämlich die sachlich völlig ungerechtfertigte, eigenmächtige Interpretation eines in seiner Gültigkeit längst erloschenen Passus in einem älteren Schreiben Wagners, dies zu bewerkstelligen sein werde, darauf weist Lüttichau schon in seinem gegenwärtigen Vortrag (Sept. 1848) an den König im voraus hin, und es wird uns dieser Umstand noch weiterhin entgegentreten.

tracht kamen, wählte Wagner für diesen Zweck das Finale der ersten Aktes seines ‚Lohengrin', dessen Partitur damals, behufs baldiger Aufführung, gegen Erstattung der Kopierkosten bereits im Besitze der Generaldirektion sich befand, während andererseits dem ‚jungen Heine' (dem Sohne des alten Freundes Ferdinand Heine) die Bestellungen für die Dekorationen zugegangen waren.[1] Trotzdem ging die Tendenz der General-Direktion für den Abend der Festfeier auf nichts weniger als auf eine Verherrlichung des Meisters aus; im Gegenteil hätte man ihm dazu gern unter den Augen des Publikums eine recht ersichtliche Demütigung bereitet.[2] In sorgfältiger Rangabstufung — Lüttichaus vorzügliche Liebhaberei — waren die drei Dirigenten der Kapelle an diesem Abende von seiten des Hofes in Anerkennung ihrer ‚Verdienste' recht verschieden bedacht: Reißiger hatte an demselben Tage vom Könige das Ritterkreuz des Kgl. Sächsischen Civilverdienstordens erhalten; Wagner war stillschweigend übergangen; über Röckel schwebte das drohende Verhängnis der Entlassung. Der ordengeschmückte Reißiger wurde sogleich bei seinem ersten Hervortreten mit lebhafter Begrüßung von seiten des Publikums empfangen und seine ‚melodiöse' ältere Ouvertüre zu dem französischen Schauspiel ‚Yelva' (worin einst Rosalie sich den Beifall der Prager gewonnen[3]) mit einem Enthusiasmus aufgenommen, der offenbar weniger dem Musikstück als der empfangenen unerhörten Auszeichnung galt. Dagegen litt das Fragment der Gralstragödie — von dem Erscheinen Lohengrins an — trotz feuriger Wiedergabe durch Sänger und Musiker offenbar unter seiner, vom sichtbaren szenischen Vorgange abgelösten Vorführungsweise in Frack und Balltoilette. Der rauschende Beifall, welcher gleichwohl nicht ausblieb,[4]

---

[1] Briefwechsel mit Uhlig, Fischer, Heine S. 289, 291, 338. — [2] Charakteristisch für die beständigen Kabalen und Mißdeutungen, denen er von dieser Seite her ausgesetzt blieb und die am Ende auch, als Aufreizung zu Parteiung und Angebereien, auf die Mitglieder der Kapelle zersetzend und demoralisierend wirkten, ist die durch ein erhaltenes Schreiben Wagners verbürgte Geschichte von der Schallwand. Von rein künstlerischen Intentionen ausgehend, hatte er sich zu dem bevorstehenden Jubelkonzert gegen die Beseitigung einer Schallwand im Orchester aufgelehnt, welche erst kurz zuvor hergestellt war, sich akustisch vorzüglich bewährt hatte, und nun zugunsten einer, den König verherrlichenden Dekoration bei diesem Feste wieder geopfert werden sollte. Sein lebhaftes Bedauern gegen die Ausführung dieser Absicht wurde ihm so gedeutet, daß ‚Abgeschmacktheit und Bosheit' seinem Einspruch das sonderbare Motiv einer unpatriotischen Gesinnung zugrunde legten! Ein ausführliches, sehr energisches Schreiben Wagners an die Musiker (vom 15. September 1848) schließt daher mit der Aufforderung, falls seine angeführten Gründe die Mitglieder der Kapelle nicht überzeugt hätten und sie nicht bereit wären, sich dieselben ebenfalls anzueignen und als ihre Meinung zu vertreten, jenen Einspruch als nicht kundgegeben zu betrachten! Ob die Schallwand schließlich bestehen blieb oder den höheren patriotisch dekorativen Notwendigkeiten weichen mußte, wissen wir nicht zu sagen. — [3] Bd. I, S. 164 Anm. — [4] ‚Ehre und Dank den ruhmwürdigen Bestrebungen dieses Mannes', schrieb J. G. Müller (Dirigent des Orpheus) der Neuen Zeitschrift für Musik, ‚das Repertoire der deutschen

galt daher nach dem Urteil der Augenzeugen mehr der Person Wagners als einem bereits vorauszusetzenden wirklichen Verständnis des vernommenen wundervollen Bruchstückes. Der künstlerischen Feier durch das Konzert folgte im geschmückten und festlich erleuchteten Saale der ‚Harmonie-Gesellschaft' die gesellige Feier durch Festmahl und obligaten Ball. Doch vermochten die üblichen offiziellen Toaste längere Zeit nicht die rechte Heiterkeit hervorzubringen, — bis endlich Wagners Trinkspruch auf die Kapelle[1] einen allgemein empfundenen peinlichen Druck in die wohltuendste Erhebung auflöste. Er fand kein schöneres Gleichnis für die Erscheinung, in der sich das Kunstinstitut der Kgl. Kapelle den Festgenossen darstelle, als daß es ein Mann sei, ein Mann auf der kräftigsten Stufe seiner Ausbildung, der mit Verständnis auf seine Vergangenheit, auf die Entwickelung seiner Fähigkeiten zurückblickt. Erst dann werde die Tätigkeit des Mannes vollkommen nützlich, wenn er sie seiner besten und höchsten Fähigkeit gemäß walten lasse. ‚Vor Allem aber nützt er auch dadurch, daß er bildet, und erzieht: damit versichert er sich seiner fortdauernden Wirksamkeit in die Zukunft'. Und so solle das Institut, als das in seiner Art vollkommenste des Vaterlandes, der vaterländischen Kunstproduktion sich immer teilnehmender und fördernder erschließen, und der Ausgangspunkt höchster musikalischer Bildung für ganz Deutschland werden. Zum Schlusse wünschte er diesem seinem ‚Manne' noch ein Weib, d. h. ein gleich tüchtiges, ihm angetrautes Vokalinstitut: ‚ich halte dieses nämlich für eine Frau, da, wie wir ja ganz genau wissen, daß gegenwärtige Orchester aus dem Schoße eines Sängerchores hervorgegangen ist!' — so begründete er die Fortführung seines Gleichnisses. Konnte sich die gehobene Stimmnng noch steigern, so geschah es, als die Anwesenheit der — seit ihrem gewaltsamen Bruche mit jenem Herrn v. Döring nach ihrem eigenen Ausdruck an Leib und Seele todkranken — Schröder-Devrient bemerkt wurde. ‚Die größte deutsche Künstlerin ist unter uns!' ging es durch den Saal und nicht enden wollte der Hochruf, dem die tief gerührte Künstlerin mit den Worten dankte: ‚Es ist mein größter Stolz, Ihnen angehört zu haben'. Sie ging alsdann an der Tafel auf und ab, um sich mit ‚unbe-

---

Oper mit einer neuen Produktion seines rastlos schaffenden Geistes bereichern zu wollen! Wir freuen uns schon im Stillen darauf. Übrigens erhielt schon heute diese Nummer rauschenden Beifall' (N. Z. f. Musik, 1848, II, Nr. 28). Anders die ‚Signale': ‚Das Finale, welches Wagner aus seiner neuen Oper . . . aufführen ließ, setzte große Instrumentenmassen in Bewegung und ließ die Sänger im Stich, ungeachtet sie mehr zu schreien als zu singen hatten' (Signale, 1848, Nr. 41). Und der Schauspieler Carl Sonntag berichtet in seinen Erinnerungen über die Beschaffenheit dieses Beifalls: ‚Die persönlichen Freunde arbeiteten im Schweiße ihres Angesichtes (!) — doch war und blieb der Abend eine Niederlage für Wagner'. (‚Bühnenerlebnisse', I, S. 50.) — [1] Abgedruckt Ges. Schr. II, S. 301—306. (‚Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der Kgl. Kapelle'.)

schreiblicher Liebenswürdigkeit' fast bei jedem einzelnen der Tischgäste insbesondere für die ihr dargebrachte Huldigung zu bedanken. Unter den Festgästen befand sich auch Heinrich Marschner; es blieb dem Meister noch lange in Erinnerung, wie ihn dieser, da er ihn in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, fürsorglich davon abmahnte: ‚er solle doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre, ihn zu verstehen'.

Die vorübergehende persönliche Beteiligung Wagners an den öffentlichen Vorgängen durch sein einmaliges Auftreten im Vaterlands-Verein war aus dem besten Willen geschehen, der Bewegung der Geister würdigere Ziele zu weisen. Die ‚Lüge und Heuchelei der politischen Parteien' hatte ihn mit einem Ekel erfüllt, der ihn zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb. Hier ‚verzehrte sich sein nach außen ungestillter Drang wieder in künstlerischen Entwürfen'. Zwei solcher Entwürfe hatten sich noch während der musikalischen Ausführung des ‚Lohengrin', bei der er sich immer wie in einer Oase mitten in der Wüste gefühlt hatte, seiner dichterischen Phantasie bemächtigt. Es waren dies ‚Siegfried' und ‚Friedrich der Rotbart'. Beide Stoffe waren um die gleiche Zeit mit der Gestaltung seiner politischen Überzeugungen, denen seine Vaterlandsvereinsrede Ausdruck verlieh, in ihm gereift und herangewachsen; zwei größere literarische Entwürfe: ‚Der Nibelungen-Mythos, als Entwurf zu einem Drama' und die ausführliche Schrift: ‚Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage' verdankten seinem schöpferisch produktiven Geiste in demselben Sommer des Jahres 1848 ihre Entstehung, in dem seine mannigfachen Widersacher sich mühten, ihm die äußeren Bedingungen seiner Existenz nach Möglichkeit zu verbittern.[1]

‚Auch mich beschäftigte in der anregungsvollen letzten Vergangenheit die von so vielen ersehnte Wiedererweckung Friedrichs des Rotbarts', leitet er ein Jahr später die Veröffentlichung der letzteren Studie ein, ‚und drängte mich mit verstärktem Eifer zur Befriedigung eines bereits früher von mir gehegten Wunsches, den kaiserlichen Helden durch meinen schwachen dichterischen Atem von neuem für unsere Schaubühne zu beleben'. Bei der Entscheidung zwischen ‚Siegfried' und ‚Friedrich' stellten sich ihm nochmals, und zum letzten Male, Mythos und Geschichte gegenüber und drängten ihn diesmal sogar zu der Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama oder ein rezitiertes Schauspiel zu schreiben hätte. Seine Studien des deutschen Altertumes hatten ihn durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos getragen: hatte ihn schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie ihn doch vollends erst, als es ihm gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer

[1] Über d. ‚Wibelungen' vgl. Max Zenkers lesenswerten Aufsatz i. d. ‚Bayr. Bl.' 1898, S. 51/59.

reinsten menschlichen Erscheinung vor sich zu sehen. ‚Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte'. ‚Zugleich mit ihm war mir aus dem Studium der Geschichte auch Friedrich I. entgegengetreten: er erschien mir, wie er dem sagengestaltenden deutschen Volke erschienen war, als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried.' Als die politischen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen und in Deutschland zunächst im Verlangen nach politischer Einheit sich kundgaben, mußte es ihn dünken, als ob Friedrich I. dem Volke näher liegen und eher verständlich sein würde, als der rein menschliche Siegfried. Bereits war der Plan zu einem rezitierenden Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte. Unbefriedigt wandte er sich aber immer wieder von dem Plane ab. Nicht die bloße Darstellung einzelner geschichtlicher Momente hatte ihn zu dem Entwurfe veranlaßt, sondern der Wunsch, einen großen Zusammenhang von Verhältnissen in der Weise vorzuführen, daß er nach einer leicht überschaulichen Einheit erfaßt und verstanden werden sollte: die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelassen werden durfte, ohne die Verständlichkeit jenes Zusammenhanges zu gefährden, eignete sich aber weder für die Form, noch das Wesen des Dramas. Das Widerspruchsvolle einer willkürlichen Gestaltung dieser Verhältnisse durch eine freie dichterische Behandlung mußte ihm aber einleuchten; denn das Charakteristische des Friedrich Rotbart war es eben für ihn, daß er ein geschichtlicher Held sein sollte.

‚Ich kehrte daher — zu derselben Zeit, wo ich mit dem widerlichen Eindrucke, den die politisch-formelle Tendenz in dem inhaltslosen Treiben unserer Parteien auf mich machte, von der Öffentlichkeit mich zurückzog — zum Siegfried zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewußtsein von der Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst. Zugleich aber hatte ich hiermit ein künstlerisch formelles Problem für mein Bewußtsein mit Bestimmtheit gelöst, und dies war die Frage über die Gültigkeit des reinen (nur gesprochenen) Schauspiels für das Drama der Zukunft. Als mich äußere Anregungen veranlaßten, mich mit dem Entwurfe des ‚Friedrich Rotbart' zu beschäftigen, kam mir nicht einen Augenblick ein Zweifel darüber an, daß es sich hier nur um ein gesprochenes Schauspiel, keineswegs aber um ein musikalisch auszuführendes Drama handeln könnte. In der Periode meines Lebens, wo ich den ‚Rienzi' konzipierte, hätte es mir vielleicht ankommen können, auch den ‚Rotbart' für einen Opernstoff zu halten; jetzt, wo es mir nicht mehr darauf ankam, Opern zu schreiben, sondern überhaupt meine dichterischen Anschauungen in der lebendigsten künstlerischen Form, im Drama, mitzuteilen, fiel es mir nicht im Entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders als

im gesprochenen Schauspiel auszuführen. Als ich nun diesen Stoff aber aufgab, geschah dies keineswegs aus Bedenken, die mir etwa als Operndichter und Komponisten erwachsen wären, und mir es verwehrt hätten, aus dem Fache, in welchem ich geübt war, herauszutreten; sondern es kam dies lediglich daher, daß ich die Ungeeignetheit des Stoffes für das Drama überhaupt einsehen lernen mußte; daß die bloße verständliche Schilderung von Verhältnissen mir die Darstellung der rein menschlichen Individualität verwehrte.'

‚Allerdings', fügt er dieser Betrachtung hinzu, ‚konnte eine ähnliche Erkenntnis vom Wesen des Schauspieles einem absoluten Schauspieldichter oder dramatischen Literaten nicht entstehen, sondern lediglich einem künstlerischen Menschen, der eine Entwickelung, wie die meinige es war, unter der Einwirkung des Geistes der Musik nahm'. ‚Als ich den ›Friedrich‹, mit dem ich mich dem geschichtlich politischen Leben am dichtesten genähert hatte, mit vollem Wissen und Willen aufgab, um desto bestimmter und gewisser den ‚Siegfried' vorzunehmen, hatte ich eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn.'

X.

‚Siegfried' und ‚Jesus von Nazareth'.

Der Nibelungen-Mythos. — Dichtung von ‚Siegfrieds Tod'. — Vorlesung des ‚Siegfried im Freundeskreise. — Ablehnung des ‚Lohengrin' durch die General-Direktion. — Verhältnis zu Röckel und den Dresdener Demokraten. — ‚Jesus von Nazareth.' — Neue Kränkungen durch Lüttichau. — ‚Tannhäuser' in Weimar.

> Wie ich mit dem ‚Siegfried' durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von Neuem nur die Flucht vor diesem Leben als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse an, nämlich dem menschlichen Jesus von Nazareth.
>
> Richard Wagner.

Mit der Partitur seines ‚Lohengrin' hatte Wagner dem Dresdener Theater seit dem Sommer 1841, also in einem Zeitraum von sieben Jahren, das vierte Werk übergeben. Von dessen Vorgängern war der ‚fliegende Holländer' unwiderruflich fallen gelassen und seit jenem ersten Versuch seiner Einführung nicht der mindeste Schritt zu seiner Rehabilitation unternommen. Es waren somit tatsächlich nur zwei Werke übrig geblieben, um sein künstlerisches Schaffen vor der Dresdener Öffentlichkeit zu repräsentieren. Von diesen tat ‚Rienzi' nach wie vor seine Schuldigkeit: nach längerer Pause überschritt er seit dem Oktober 1848 in voller Ausdehnung in mehrfachen Wiederholungen vor übervollem Hause die Szene, ohne durch seine fünftehalbstündige Dauer das Publikum je zu ermüden. Im Gegenteil: der nie versagende Erfolg des feurigen Werkes schien durch ein neuhinzutretendes besonderes Moment eher noch vermehrt und bestärkt. Hatte es seine fortdauernd berauschende Wirkung bisher mehr nur dem stimmlichen Glanz des Hauptsängers oder der Pracht der von Fischer einstudierten Chöre zu verdanken gehabt, so machte sich in jenen erregten Tagen noch eine ganz neue Seite dieser Wirkung bemerkbar. Einem Teile des Publikums galt ‚Rienzi' nun vorzugsweise als die ‚Freiheits'-Oper; und je belästigender sich seine persönliche Stellung zur Direktion und den Hofkreisen gestaltete, desto

stürmischer ward bei jeder folgenden Aufführung der demonstrative Hervorruf des Künstlers. Der tieferen Tendenz seines künstlerischen Wirkens einen wachsenden Kreis enthusiastischer Freunde zu gewinnen, blieb vorerst einzig dem ‚Tannhäuser' überlassen, der mit dem ‚Rienzi' ziemlich regelmäßig abwechselte.[1] Durch die beifallsreiche Aufnahme und den jedesmaligen Hervorruf Wagners bei zwanzigmaliger Wiederholung auch des letzteren Werkes bewies das Dresdener Publikum genugsam, daß es sich höheren Anforderungen an sein Verständnis nicht verschloß, daß es nicht an ihm lag, wenn ihm nicht fortschreitend höhere Kunstleistungen als geistige Nahrung zugeführt wurden. Empfand auch der Schöpfer des Werkes, im Gefühl der unverkennbaren Schwächen der Vorführung (— war es ihm doch noch nicht möglich gewesen, auch nur einen jener aus Not bewilligten, entstellenden Striche zu beseitigen! —) oft genug das nagende Bewußtsein des Mißverständnisses seiner lückenhaft kundgegebenen künstlerischen Absicht: so blieb ihm in allen fortgesetzten Kämpfen seiner Stellung diese Aufnahme seines Werkes doch eine wohltätig wirkende Erfahrung. Wie wenig hätte dazu gehört, um ein leidliches Einvernehmen zwischen ihm und der Generaldirektion herbeizuführen, statt daß ihn diese Schritt für Schritt in offenen Gegensatz zu ihr drängte! Allein schon durch eine damalige — nicht mehr als zehn Jahre spätere — Aufführung des ‚Lohengrin' unter der eigenen Leitung des Meisters, mit den Kräften, für die er recht eigentlich bestimmt war, wäre die Situation in unberechenbarer Weise geklärt, dem Werke und seinem Schöpfer viele Kämpfe erspart, ja vielleicht der Letztere, woran doch Dresden unermeßlich viel gelegen sein konnte, seiner Bühne auch über die stürmischen Maitage hinaus erhalten worden. Statt dessen legte es die Direktion darauf an, ein jedes grundsätzliche Eingreifen seinerseits in die Angelegenheiten des Theaters nach Kräften zu verhindern und ihm die Freude an seiner Wirksamkeit zu verleiden. Ja, hätte nicht der reine klare Gebirgsquell der Produktion so unversieglich in seinem Innern gesprudelt, — selbst seine Schaffensluft hätte unter diesem äußeren Drucke endlich versagen müssen. Charakteristisch ist in dieser Beziehung seine gegen den jungen Kietz als Tischgast getane Äußerung aus der Zeit der letzten Arbeit am ‚Lohengrin': ‚er trüge sich jetzt mit Ideen zu einem neuen großen Werke aus der deutschen Mythologie; er fürchte aber, es werde ihm dazu an Muße fehlen, ja daß er überhaupt schon zu alt dazu sei; er hätte es in seinen jüngeren Jahren unternehmen müssen'. Das Gefühl der Ermüdung unter den Anforderungen eines absurden Dienst-

[1] 24. September 1848: Tannhäuser; 1. und 14. Oktober: Rienzi; 17. Oktober und 1. November: Iphigenia in Aulis; 9. November: Tannhäuser; 19. November: Rienzi; 1. Dezember: Tannhäuser; 26. Dezember: Rienzi, — als letzte Aufführung eines Wagnerschen Werkes in Dresden bis zum Oktober 1852!

verhältnisses — bis zur täuschenden Empfindung eines vorzeitigen Gealtertseins, — liegt in dieser merkwürdigen Äußerung, so gelegentlich sie auch gefallen sein mochte, offen ausgesprochen!

Wir mögen die Entstehung jenes weltumspannenden Entwurfes des ‚Nibelungen-Mythos‘, der uns mit der bloßen Jahreszahl 1848 im zweiten Bande der Gesammelten Schriften erhalten ist, etwa in den September oder Oktober dieses Jahres verlegen. Ein bestimmterer Anhalt dafür ist uns zurzeit nicht geboten. Mit dem Zurücktreten des ‚Friedrich Rotbart‘ war nun der Nibelungen-Mythos, mit Siegfried als Mittelpunkt, in seinem Innern zur unbestrittenen Herrschaft gelangt. Wie er aber zugleich mit dem geschichtlichen Gegenstande die ganze Gattung des bloß gesprochenen Schauspiels grundsätzlich für immer hatte fallen lassen, war er sich andererseits auch auf das deutlichste bewußt, daß es sich in seinem ‚Siegfried‘ um keine ‚Oper‘ mehr handeln könne, sondern um etwas unvergleichlich Höheres und Größeres. Auch mit Beziehung hierauf ist uns durch Kietz' Erinnerung eine Äußerung aufbewahrt, von einem jener größeren Spaziergänge, wie er sie damals des Nachmittags mit Röckel, Uhlig oder dem mehrgenannten jungen Tischgaste gern unternahm. ‚Ich schreibe keine Opern mehr‘, habe er mit Lebhaftigkeit gesagt, ‚Lohengrin ist meine letzte. Märchen will ich komponieren, das ist das Rechte; das Märchen vom Fürchtenlernen‘. Daß mit der letzteren Erwähnung direkt auf den jungen Siegfried angespielt sei, die Annahme wird uns durch eine briefliche Äußerung gegen Uhlig verwehrt: danach habe es sich vielmehr bei dem ‚Burschen, der auszieht um das Fürchten zu lernen‘, um einen selbständigen ‚heiteren Stoff‘ gehandelt, und dessen innere Identität mit seinem jugendlich heiteren Helden dem Dichter selbst erst viel später zu seiner eigenen Überraschung sich offenbart.[1] Doch finden wir den Meister schon Anfang November bemüht, sich durch Abschüttelung einiger leichtvermeidlicher Ansprüche die Vormittage vom Dienste frei zu erhalten; in diesem Sinne ersucht er Reißiger an seiner Statt das alljährliche Chorbenefiz-Konzert zu dirigieren, und setzt sich darüber gleichzeitig mit dem alten Fischer ins Einvernehmen.[2] Und nicht lange darauf entsteht tatsächlich — in dem Zeitraum von nicht ganz vierzehn Tagen — die vollständig ausgeführte Dichtung von ‚Siegfrieds Tod‘. Sie trägt in ihrer ersten Niederschrift das Datum des 12. November 1848 an der Spitze, das Schlußdatum lautet: Dresden, 28. November.[3] Bemerkenswert dafür, wie

[1] Brief an Uhlig vom 10. Mai 1851, S. 91. — [2] Briefe an Uhlig, Fischer, Heine S. 276. — [3] Der 12. November 1848 war ein Sonntag; am Donnerstag vorher (9. Nov.) war der ‚Tannhäuser‘ zum 19. Mal vor vollem Hause über die Dresdener Bühne gegangen. An demselben Sonntag, dem 12. November 1848, dessen Vormittag Wagner mit dem Beginn seiner Siegfried-Dichtung weihte, führte Liszt in einem Orchester-Konzert in Weimar die ‚Tannhäuser‘-Ouvertüre auf, — ein erstes Symptom seines tatkräftigen Interesses!

wenig er, auch in diesem Falle, mit seiner soeben angeführten ablehnenden Äußerung gegen den jungen Kietz (daß er ‚keine Opern mehr schreibe') auf eine aprioristische, rein äußerliche Kategorisierung seiner neuen Schöpfung ausging, ist übrigens der Umstand, daß in eben dieser ersten Niederschrift seiner neuen Dichtung dieselbe ausdrücklich noch als ‚große Heldenoper in drei Akten' benannt ist. Dagegen bieten uns die eigenen ausführlichen, gerade an die Entstehung des ‚Siegfried' geknüpften Betrachtungen Wagners über Vers und Melodiebildung eine um so greifbarere Handhabe für die Erkenntnis des bezeichneten ‚Wendepunktes seiner künstlerischen Richtung'. ‚Als ich den Siegfried entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichen Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. Ich war mit der Konzeption des ‚Siegfried' bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah: kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Bewegung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zum offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. So wie dieser Mensch sich bewegte, mußte aber notwendig auch sein redender Ausdruck sein. Hier reichte der nur gedachte moderne Vers mit seiner verschwebenden körperlosen Gestalt nicht mehr aus; den ‚Siegfried' mußte ich geradesweges fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nötig, sondern nur mich zu entscheiden; denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfachsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war'.[1] Auch ein

[1] Vgl. Ges. Schr. IV, S. 390—402.

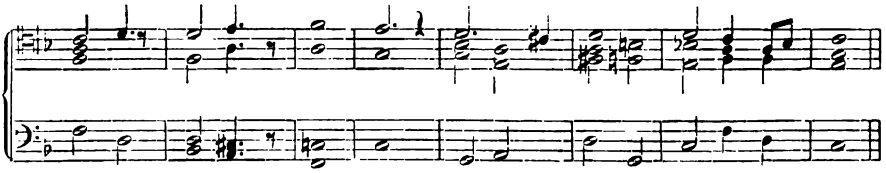
musikalisches Fragment findet sich inmitten der Handschrift der in jenen Novembertagen von ihm ausgeführten Dichtung, an der Stelle von Siegfrieds Tod, uns vergegenwärtigend, wie auch dieses Werk sogleich bei seiner ersten Niederschrift mit voller Allgewalt des Klanges in ihm lebte.[1]

Seinem inneren Drange Genüge zu tun, keineswegs mit dem Gedanken einer szenischen Darstellung seines Werkes, etwa auf dem Dresdener Theater, führte er seine Dichtung aus, in dem bestimmten Gefühl darin, mit diesem Entwurfe weit über die vorhandenen Darstellungsmittel hinauszugehen. ‚Damals, im Herbst 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von ‚Siegfrieds Tod' gar nicht, sondern sah seine dichterische Vollendung, und einzelne Versuche zu seiner musikalischen Ausführung, nur für eine innerliche Genugtuung an, die ich, zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir selbst verschaffte.'

Es kam zu Vorlesungen der vollendeten Dichtung im Freundeskreise: das war für jetzt die weitestgehende Öffentlichkeit, der es ihn drängte sich mitzuteilen. Von einer solchen im Monat Dezember berichtet uns Gustav Kietz, den eines Tages ein Briefchen Wagners dazu einlud, ihn behufs Anhörung seiner neuen Dichtung zu besuchen, wenn er ‚nichts Besseres zu tun habe'. Er habe bei dieser Gelegenheit noch Semper, den Chordirektor Fischer und Ferdinand Heine bei dem Meister getroffen, auch des alten Heine seit kurzem in Dresden niedergelassenen Sohn Wilhelm,[2] der soeben seine Studien als Dekorationsmaler in Paris beendet und die Lieferung der ‚Lohengrin'-Dekorationen von Lüttichau als Probestück erhalten hatte. Ganz zuletzt, als alle

---

[1] Wir verdanken seine Kenntnis der brieflichen Mitteilung des Herrn H. S. Chamberlain, der sie nachmals in seinem großen illustrierten Wagner-Werke veröffentlicht hat:



[2] Des nachmals durch seine Weltumsegelungen und militärischen Verdienste, zugleich auch als Maler und Reiseschriftsteller bekannt gewordenen Generals Wilhelm Heine. Geboren i. J. 1827, war er damals einundzwanzig Jahre alt, hatte sich zum Landschafts- und Architekturmaler ausgebildet und war als solcher am Hoftheater tätig. Durch den Maiaufstand 1849 aus seiner Dresdener Wirksamkeit gerissen, bevor er noch darin festen Fuß gefaßt, ging er über Paris nach Nordamerika. 1851 bereiste er Zentralamerika, wo er den Stoff zu seinen ‚Wanderbildern aus Zentralamerika' sammelte. In den folgenden Jahren beteiligte er sich als ‚Masters Mate' an der nordamerikanischen Expedition nach den ostasiatischen Gewässern unter dem Kommodore M. C. Perry und verweilte insbesondere längere Zeit in Japan. Hierauf reiste er nach Tripolis und begab sich im Frühjahr 1860 über

Anderen versammelt waren, seien noch die zwei jüngsten eingeladenen Zuhörer — Hans von Bülow und Karl Ritter — erschienen, höchst feierlich im Frack und weißer Binde, die Zylinderhüte im Arm. Dem ostensiblen Ausdruck ihrer Ehrerbietung habe der Meister in seiner drastischen Weise mit prächtiger Ironie die Spitze abgebrochen. Er sei ihnen mit den scherzenden Worten entgegengegangen: ‚O meine Herren, Sie tun mir zu viel Ehre an', habe ihnen dann die Hüte abgenommen und sei damit suchend im Zimmer umhergelaufen: ‚wo ist denn ein geeigneter Platz dafür? Endlich einen, zwischen Ofen und Wand befindlichen Holzkorb entdeckend, habe er die zwei Hüte mit den Worten darauf gesetzt: ‚Hier! hier stehen sie gut!' Dagegen sei Röckel an diesem Abend bestimmt nicht zugegen gewesen, wie denn Kietz überhaupt bei seinen Besuchen in des Meisters Hause sich keines Zusammentreffens mit ihm entsinnt. Als alle versammelt waren, habe Wagner mit voller klarer Stimme und hinreißender Betonung den Vortrag der gewaltigen Dichtung begonnen und, mit kurzer Pause nach jedem der drei Akte, an demselben Abend zu Ende geführt. An die Vorlesung schloß sich dann noch ein Gespräch über die Art und Weise der musikalischen Ausführung. Kietz erinnert sich noch genau, wie der alte Fischer dabei wiederholt nachdenklich den Kopf geschüttelt, wie er zu des Meisters erläuterndem Hinweis auf die Erzählung im Tannhäuser die Meinung geäußert, schon da dürfte Wagner ‚zu weit gegangen sein'. Dem guten Alten, der bei jeder Gelegenheit, wenn es galt dem jüngeren Freunde zu dienen, zur Verwirklichung seiner Intentionen seine ganze Kraft und Fähigkeit einsetzte, wurden seine ehrlichen Bedenken nicht übel genommen. Wandte sich doch der Künstler bei solchen Anlässen bis in die späteste Zeit nie eigentlich an irgendwelche kritische Intelligenz seiner Hörer, die ihm in den seltensten Fällen sich darbot; es war ihm bloß Bedürfnis, die wenigen Getreuen an seinem Sinnen und Schaffen stets teilnehmen zu lassen und sie darüber gleichsam auf dem Laufenden zu erhalten. Manche köstliche erläuternde Bemerkung habe aber (nach Kietz) der

Ägypten nach Singapur, um an der von ihm angeregten preußischen Expedition nach Ostasien teilzunehmen, auf der er die Korvette ‚Arcona' als erstes deutsches Schiff in den Hafen von Yeddo lotste. Der amerikanische Bürgerkrieg rief ihn nach den Vereinigten Staaten zurück; er trat im Oktober 1861 als Ingenieur-Hauptmann in die Potomac-Armee ein, wurde im Mai 1863 Obrist und im August 1864 Brigade-General. Nach dem Kriege nordamerikanischer Konsul in Paris und dann in Liverpool, zog sich Heine 1871 nach seiner Vaterstadt zurück, wo er sich nur selten in der Öffentlichkeit zeigte, zuletzt bei Gelegenheit des Künstlerfestes der Dresdener Kunstgenossenschaft in Meißen. Von seinen Werken sind noch hervorzuheben: ‚Reise um die Erde nach Japan', ‚Die Expedition in die See von China, Japan und Ochotsk', ‚Japan und seine Bewohner', ‚Eine Sommerreise nach Tripolis', ‚Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre'. Im September 1885 erlag er in der Lößnitz bei Dresden einem langjährigen Leiden. In Wagners Briefen an Ferd. Heine wird er häufig genannt.

Meister an diesem Abend, gerade durch den Widerspruch angeregt, über die bedeutsame Beteiligung des Orchesters an dem dramatischen Ausdruck gemacht, sowie über die Notwendigkeit, daß das Wort von der Bühne aus mehr vorherrschen müsse als bisher, und zum Schluß auf seinen ‚Lohengrin' verwiesen. An diesem würden sie schon merken, wie er es meine, denn da sei er schon ‚viel weiter gegangen als im Tannhäuser'.

Um diese Zeit entschied sich, ganz wider das Verhoffen des Künstlers, das Dresdener Schicksal des ‚Lohengrin', und wohl möchten wir es ein tragisches nennen. Die plötzliche rücksichtslose Ablehnung seines letzten Dresdener Werkes hat Wagner lange nicht verschmerzen können: sie war ihm zu allem Anderen, bereits in Dresden Erfahrenen, der herbste, durch nichts zu sühnende Schlag, das schwerste an ihm begangene Unrecht. Unmöglich ist es, in den leitenden Motiven dieses Schrittes der Intendanz einen Sinn und Verstand zu finden, es wäre denn, daß man den schaffenden Künstler absichtlich habe kränken, und dazu das unwürdigste Mittel wählen wollen, nämlich: seinem Werke im voraus, noch bevor es ins Leben trat, den Todesstoß zu versetzen, indem man es zum Schweigen verurteilte, wo seinem Schöpfer alles daran gelegen war, daß es laut erklang und für ihn zeugte. Und dies zwar aus reiner Willkür, ohne jede Spur eines sachlichen Vorwandes. Seinen künstlerischen Arbeiten waren bis dahin keine Opfer gebracht worden, die sich nicht reichlich belohnt hätten. Die beiden einzigen Opern, welche das Hoftheater von ihm gab, machten bei jeder Vorführung volle Häuser, und gerade der Herbst 1848 gab dafür den sprechendsten Beweis. Seit Monaten war Lüttichau im Besitz eines kopierten Exemplares der Partitur, für welches er seinerzeit dem Komponisten die Kopie-Auslage mit 36 Talern hatte zustellen lassen. Es bedurfte diesmal nicht, wie noch für den ‚Tannhäuser', einer erst bei Pariser Künstlern zu bestellenden dekorativen Ausstattung. Die Sänger und Darsteller des neuen Werkes waren im Dresdener Personale vollzählig vorhanden. Und wie einzig der alte Fischer es zustande gebracht hätte, die schwierigen Aufgaben der Chöre zur vollen Befriedigung zu lösen, so war der Sohn des besten alten Freundes, der junge Heine, mit Begeisterung bereit und gewiß vorzüglich befähigt, die Aufgabe der szenischen Erscheinung des Werkes mit Glück zu der seinigen zu machen. Es war demnach kein geschäftliches Risiko, das man mit der Inszenierung des seit acht Monaten vollendeten Werkes auf sich nahm. Die völlige innere Lostrennung des Künstlers von dem ihm einst anvertrauten Institute der Dresdener Oper erfolgte aus niederen höfischen Kabalen, an denen sein eigener Intendant wesentlich mit beteiligt war. ‚Wie stand es damals, als ich noch da war, der ich diese Oper eigens für Dresden und den damaligen Bestand des Personales geschrieben hatte?' schreibt Wagner darüber drei Jahre später an Fischer. ‚Damals hielt man es für gut, mich etwas zu schikanieren: schon

waren dem jungen Heine die Bestellungen für die Dekorationen zugegangen, als es plötzlich Lüttichau einfiel, alles wieder abzubestellen. Ich habe damals geschwiegen: aber Ihr wußtet nicht, wie schmählich es mich niederdrückte, mich in meinen Kunstbestrebungen von den Verhältnissen so abhängig zu wissen, daß ich nur als Heuchler und Speichellecker Fortkommen für meine Kunst hätte ersehen können. Pfui! wer Ehre im Leibe hat, macht sich da fort!'

Die Zurücklegung des ‚Lohengrin' im entscheidenden Moment war kein nobler Zug in Lüttichaus Verhalten gegen Wagner. Sie bedeutete in Wahrheit nichts anderes als den Versuch eines gewalttätigen Todesurteils über sein ferneres künstlerisches Schaffen. Welche deutsche Bühne sollte sich wohl an die Aufführung eines Werkes machen, das an seinem Ausgangspunkte selber, wo sein Schöpfer lebte und wirkte, stillschweigend unterdrückt worden war? Es ist unter diesen Umständen begreiflich, wie viel Lüttichau später daran liegen mußte, die Schuld eines so unwürdigen Mißbrauches seiner amtlichen Machtstellung von sich abzuwälzen.[1] Nach einer späteren Darstellung des Verhältnisses, von deren Gültigkeit man den Meister selbst zu überzeugen suchte, habe er damals nämlich die Oper nicht aus eigenem Antriebe fallen gelassen, sondern dies auf einen Wink von Oben her getan.[2] Wer aber trug die Schuld, wenn der König selbst über die wirklichen Gesinnungen Wagners, über seine faktischen andauernden Bestrebungen, über seine Verdienste und berechtigten Ansprüche so mangelhaft unterrichtet war? Es bleibt im Grunde gleich traurig, ob wir uns die persönliche Ranküne des Intendanten, oder die Wühlereien einer Hofkamarilla (derselben, die es bereits versucht hatte, die Kapelle gegen ihren Führer aufzuwiegeln!) als die hauptsächlich wirkende Ursache zu denken haben. Unter allen Umständen wäre es die Ehrensache des Intendanten gewesen, unter seiner Verwaltung ein Vorgehen nicht zu dulden, das sich schon durch die unedle Verwechselung der Überzeugungen des Mannes mit den Schöpfungen des Künstlers brandmarkte, indem es jene an diesen zu rächen unternahm. Es war nur

[1] Nur der Kuriosität halber sei hier des mehrerwähnten, freiwillig offiziösen, Geschichtsschreibers des Dresdener Hoftheaters gedacht, der in seiner Unfähigkeit zur Beurteilung der von ihm geschilderten Verhältnisse sogar vor dem plumpen Rettungsversuche nicht zurückschreckt, die Tatsache der Vollendung der ‚Lohengrin'-Partitur in Dresden für ein Märchen zu erklären: ‚die Darstellung, als ob man (d. h. Lüttichau) der Annahme des Lohengrin Hindernisse in den Weg gelegt habe, ist schon darum ganz unrichtig, weil diese Oper in Dresden gar nicht beendet wurde'! (R. Prölß, ‚Richard Wagner am Hoftheater zu Dresden' S. 102.) — [2] Vgl. Wagners Brief an Fischer vom 2. Jan. 1857. Daß Wagner, nach fast einem vollen Jahrzehnt, sehr milde auf diese ihm von mehreren Seiten bezeugte Version eingeht, gereicht zwar ihm selber zur Ehre, läßt das zugrunde liegende tatsächliche Verhältnis aber in keinem wesentlich günstigeren Lichte erscheinen.

ein weiterer Schritt auf dem gleichen Wege der Willkür und gewalttätigen Unterdrückung, daß mit dem Beginn des Jahres 1849 Richard Wagners Werke überhaupt stillschweigend vom Dresdener Repertoire verschwanden!!

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß bei diesen unerklärlichen Maßregeln der Generaldirektion reaktionär-politische Rücksichten mit im Spiele waren. Die Sache stand so: nachdem man jahrelang jeden heilsamen Reformvorschlag Wagners ignoriert, jede förderliche Einwirkung seinerseits systematisch untergraben hatte, begann man den trotzdem behaupteten Einfluß und die Popularität des Künstlers zu fürchten. So lebhaft und in mancher Hinsicht verheißungsvoll die Bewegung der Geister im Frühjahr sich gestaltet hatte, so rücksichtslos machte sich im Herbst desselben Jahres die reaktionäre Gegenströmung geltend. Die Oktobertage Wiens mit dem Bombardement der Stadt und ihrer Einnahme durch kaiserliche Truppen eröffnete die geschlossene Kette dieser Vorgänge; auf die Hinmordung Blums, Bechers und Jellineks folgten unmittelbar die Novembertage Berlins mit der Sprengung der preußischen Nationalversammlung, der Erklärung des Belagerungszustandes und den blutigen Militärexzessen gegen die Bürger. Alle diese Vorgänge fanden in Dresden einen lebhaften Widerhall. ‚Das immer kühnere Auftreten der Reaktion', erzählt Röckel von sich, ‚drängte zum Erwecken und Zusammenfassen aller Widerstandskräfte. Um auch meinerseits hierzu beizutragen, begann ich im Herbst 1848 die Herausgabe wöchentlich erscheinender kleiner ‚Volksblätter', die, lediglich der Besprechung der wichtigsten Zeitfragen gewidmet, wohl mehr infolge ihrer schnellen Verbreitung die Aufmerksamkeit der Staatsanwaltschaft so sehr auf sich zogen, daß beinahe die Hälfte der Nummern mit Beschlag belegt wurde, ohne daß diese Konfiskationen auch nur in einem Falle zu einer gerichtlichen Verhandlung geführt hätten'. Die innere Bedeutung dieser, unter mitwirkender Ägide des Vaterlandsvereines von ihm publizierten Zeitschrift wird von ihrem Herausgeber bescheiden unterschätzt. Zeitgenossen rühmen ‚Röckels klassische Volksblätter' — im Unterschiede von der sonstigen damaligen demokratischen Publizistik — als eine ‚wahrhaft volkstümliche Lesegabe'. Im Verlauf eines halbjährigen Bestandes seien sie in Tausenden von Exemplaren durchs Land und darüber hinaus gewandert: ‚fliegende Boten eines demokratischen Feuergeistes, predigen sie mit unwiderstehlicher Logik, zwar etwas doktrinär, aber eindringlich und verständlich, die Lehren des Freistaates, der sozialen Reform'. Das habe das Volk gefühlt und diese Blätter mit heißer Lernbegierde verschlungen.[1] Der gesetzwidrigen Unterdrückung seines Blattes durch ergebnislose Konfis-

[1] Hirschel, Sachsens jüngste Vergangenheit, S. 63 und 64 (zitiert nach Dinger, S. 104—105 Anm.).

kation wußte der Herausgeber durch das einfache Mittel zu begegnen, daß er die vorrätigen Exemplare aus seinem Expeditionslokale entfernte. Schlimmer erging es ihm mit einem eindringlichen Mahnruf an das preußische Militär, den er infolge jener militärischen Exzesse in zahlreichen Abdrücken nach Berlin entsandte: einige zufällig in Dresden verbreitete Exemplare dieses ‚offenen Briefes an die Soldaten' zogen ihm eine Untersuchungshaft zu, die jedoch infolge der dadurch bewirkten Aufregung nur drei Tage währte. ‚Kaum hatte sich', so erzählt er selbst, ‚die Nachricht meiner Verhaftung und ihres Grundes in der Stadt verbreitet, als ein mir persönlich ganz unbekannter Gutsbesitzer sich auf das Gericht begab und eine Kaution von 10000 Talern für meine sofortige Freilassung deponierte.[1] Die Kaution wurde — wenn auch ohne Berechtigung, da ich auch ohne sie freizugeben war — angenommen, und einige Freunde brachten mich spät abends zu meiner Familie zurück. Die Gesinnungsgenossen hatten beschlossen, den in meiner Freigebung errungenen Sieg des Rechtes durch einen großen Fackelzug zu verherrlichen. Für die von der Polizeibehörde untersagten Fackeln mochte es immerhin als ein bedeutungsvoller Ersatz gelten, daß einige zwanzig Gardisten der königlichen Leibwache, um offen die Gesinnung des Militärs auszusprechen, der zu gewärtigenden Strafe ungeachtet die Schloßwache verließen und den Zug eröffneten.'

Es dürfte wohl hier der Ort sein, bei näherer Betrachtung der Beziehungen zwischen Wagner und Röckel der Berücksichtigung einer neueren Darstellung dieses Freundschaftsverhältnisses nicht aus dem Wege zu gehen, die insoweit einigermaßen autoritativ auftritt, als sie einem umfangreichen gelehrten Werke über ‚Richard Wagners geistige Entwickelung' angehört, von dessen Verfasser daher wohl ein richtigeres Urteil über die von ihm geschilderte Persönlichkeit Wagners und eines seiner nächststehenden Freunde zu erwarten gewesen wäre. Röckel, so heißt es in dieser Schilderung, dessen Privat- und Familienleben (!) durchaus nicht als musterhaft (?!) bezeichnet werden könne,[2] sei der Mephistopheles gewesen, der Wagner in die politische Hexenküche führte; er habe ihm im Spiegel demokratischer und

[1] ‚Ich kann den Namen dieses Edlen nicht verzeichnen', fügt Röckel seiner schlichten Erzählung dieses Vorfalles hinzu, ‚denn selbst zur Stunde noch (1865) ist er mir unbekannt. Unser aller Stimmung war damals eine so gehobene, opferfreudige, daß Handlungen, wie die eben erwähnte, weder besonderen Dank noch Bewunderung zu erwarten berechtigt schienen. Wo der Eine seine ganze Kraft, seine Freiheit, ja sein Leben in die Wagschale warf, was Wunder auch, wenn ein zweiter sein Vermögen einsetzte? Jetzt freilich rechnen wir bedächtiger, und darum eben mag die Tat dieses Unbekannten einen Maßstab liefern für die Begeisterung jener großen Tage' (August Röckel, Sachsens Erhebung S. 20). — [2] Diese völlig grundlose und unerwiesene Verdächtigung von Röckels Privatleben, geschöpft aus etwaigen Residuen des Dresdener Lokalklatsches, hat Herr Dr. Dinger vor sich und dem Andenken des also von

sozialistischer Ideen ein ideales Zukunftsbild gezeigt. ‚Sein Einfluß auf Wagner war fast dämonisch (!); er hatte den Künstler ganz mit Beschlag belegt (!). Auf täglichen Spaziergängen, zu denen er den Freund abholte, predigte er ihm seine Ideen vor, bis er ihn fest umstrickt hatte und vorwärts trieb, — über die Barrikaden, zum neuen Lebenslauf.‘[1] Die seitdem öffentlich erschienenen Briefe Wagners an den seltsamen republikanischen Freund[2] haben das Herrn Dinger so widerwärtige Bild Röckels[3] mit seiner ‚plumpen Sophistik‘,[4] seinen ‚Agitatorenkniffen‘[5] und ‚wöchentlich fabrizierten Leitartikeln‘[6] zur rechten Zeit aus der bisherigen Dämmerung gerückt, in der es einer so bedauernswerten Entstellung verfallen konnte. Um einen dämonischen Einfluß ausüben zu können, hätte doch vor allem etwas Dämonisches in der Natur des Mannes liegen müssen, den vielmehr Liszt, als er ihn in späteren Jahren kennen lernte, als einen ‚milden, gebildeten, humanen, vortrefflichen Menschen‘ bezeichnet.[7] Schon die äußere Erscheinung des Mannes, der ‚in seinem Volksblatt der Aristokratie mit so virtuoser Keckheit den Fehdehandschuh ins Gesicht warf‘, wird uns von Zeitgenossen durchaus unmephistophelisch, vielmehr als der ‚wahre Typus eines echt deutschen Mannes‘ geschildert. Seine kräftige, zur Wohlbeleibtheit neigende Gestalt, das volle runde bärtige Gesicht mit den blauen Augen habe vielmehr ‚höchst gemütlich ausgesehen‘ und nichts von dem ‚Grimme seiner Schreibweise‘ (!) verraten. ‚Das lichte Haar, auf eine Seite gescheitelt, fiel lang in den Nacken herab und kündete in Harmonie mit der Brille, die er über die Augen hinauf auf die Stirn geschoben, den Mann des Volkes und der Feder.‘[8] Vor allem aber war doch Wagner weder damals noch zu irgend welcher Zeit die passive

---

ihm Geschmähten allein zu verantworten. Als einzigen Versuch der Begründung fügt er in Parenthese die Erklärung hinzu: ‚er (Röckel) führte ein wenig ökonomisches und geordnetes Hauswesen‘!! — [1] Dr. H. Dinger, a. a. O. S. 96. — [2] Briefe Richard Wagners an August Röckel (aus den Jahren 1851—65) herausgegeben von La Mara, Breitkopf und Härtel, 1894. — [3] Man kann sich wohl nach der psychologischen Ursache dieser Abneigung fragen. Das ganze Buch mit seiner fleißigen, aber zentrifugalen Tatsachensammlung ist die Antwort darauf. In dem verfehlten Bestreben, gegen Wagners lautredende Selbstzeugnisse dessen angebliche Solidarität mit den damaligen demokratisch-republikanischen Bewegungen — einerseits nachzuweisen, andererseits zu entschuldigen (daher der seltsam hin- und herschwankende, vorwiegend apologetische Vortragston des ganzen Buches!), bedarf er eines Ableiters und Sündenbockes; als solcher muß der ehrliche Röckel möglichst schwarz gezeichnet, das Spontane und Aktive in Wagners Natur aber bis zur jugendlichen Unbedachtsamkeit abgeschwächt werden! — [4] Dinger, S. 141. — [5] Ebenda, S. 253: ‚sophistische Zahlenstatistik und manch anderer Agitatorenkniff‘. — [6] Ebenda S. 243. — [7] ‚Unter dem Namen August Röckel stellst Du Dir wahrscheinlich, wie viele andere, einen ultrarevolutionären Wühler vor; anstatt dessen findest Du einen milden, gebildeten, humanen, vortrefflichen Menschen.‘ (Brieflich an Ed. Liszt, Okt. 67. Vgl. Liszts Briefe II, S. 106.) — [8] Lubojatzky bei Oesterlein IV, S. 120.

Natur, um sich durch einen anderen, wer es auch sei, ‚einem neuen Lebenslauf entgegen treiben zu lassen' oder seine geistige Unabhängigkeit einem Parteiprogramm[1] aufzuopfern. Wer dem Schöpfer des ‚Lohengrin' und des ‚Siegfried', in dem vergeblichen Bemühen, seine durchaus individuelle, einzig aus sich selbst zu erklärende Erscheinung gewaltsam in eine landläufige Kategorie zu zwängen, mit viel Gelehrsamkeit, aber wenig Unterscheidungssinn, statt der Sonnenklarheit seiner eigenen Gedanken den konfusen Wechselbalg eines spezifisch ‚demokratischen' oder ‚junghegelianischen' Programmes unterschiebt, beweist damit nur die Wahrheit der Bemerkung Wagners, wonach dem Deutschen immer doch erst beim ‚Klassifizieren' recht wohl wird. Durchaus entgegengesetzt lautet vielmehr das aus vertrautem persönlichen Umgang während jener Dresdener Zeit geschöpfte Urteil Theodor Uhligs, wonach Wagner ‚im Grunde niemals mit dem formellen Gebahren der Dresdener Demokraten und Republikaner weder sympathisiert, noch auch sympathisieren zu können sich eingebildet hat'. ‚Aber', so fährt er fort, ‚in den politischen Bestrebungen des Jahres 1848 war allerdings ein Kern, den zwar die wenigsten von jenen Demokraten und Republikanern erkannten, der aber jeden, dem es um den Fortschritt der Menschheit ernstlich zu tun, an diese Bestrebungen fesseln mußte'.[2] Und wenn dieser rein menschliche Kern jener Bewegungen recht vorzugsweise in dem ethischen Moment der persönlichen Überzeugung, der idealistischen Fähigkeit der Selbstaufopferung zu Gunsten allgemeiner und höherer Interessen sich dokumentierte, — wie sollte er diese Kraft und Fähigkeit nicht vor allem an dem redlichen Freunde achten, der seine ganze bürgerliche Existenz mit rückhaltloser Entschlossenheit an die Verwirklichung seiner republikanischen Ideale setzte?

Es bedurfte keiner besonderen formalen Übereinstimmung der politischen Denkart, um den Künstler an den persönlichen Schicksalen eines in allen Schwankungen treu erfundenen Freundes in stetiger warmer Teilnahme zu erhalten. Noch immer war Röckel, so weit es dessen gehäufte Redaktionsgeschäfte ihm verstatteten, der bevorzugteste Genosse seiner Einsamkeit.[3] Welche

[1] So bemüht sich Dinger, in völliger Verkennung des großen Grundzuges der Vaterlandsvereinsrede durch allerlei angeführte Parallelstellen umständlich nachzuweisen, die darin niedergelegten Ideen Wagners seien nicht sein persönliches Eigentum, sondern das ihr zugrunde liegende positive Programm ‚einfach das der entschieden freisinnigen Partei — d. h. der demokratischen — Sachsens gewesen'. Wir kommen darauf zurück. — [2] Theodor Uhlig in der ‚N. Z. f. M.' 1852, 26. Juli (‚Lesefrüchte' IV). Nachdem er auf diese Weise die Bezeichnung des ‚Demokraten und Republikaners' für Wagner ganz beiseite gestellt, fährt er fort: ‚In Wahrheit verdient Wagner nur eine Bezeichnung: die des ‚Revolutionärs'. Revolutionär, d. h. Zerstörer des Alten und Aufbauer des Neuen, ist er durch und durch — sonst nichts'. — [3] Zur Illustrierung dieses Verhältnisses von außen her hat Herr Dr. Dinger selbst die Dresdener Adreßbücher befragt und daraus den

Eigenschaft befähigte ihn dazu? ‚Du bist doch einer der merkwürdigsten Menschen', ruft ihm der Meister noch anderthalb Jahrzehnte später zu, als ihm eben ein Brief des Freundes ‚so recht das Beste aus der alten Zeit' vergegenwärtigt. ‚Mit Deinem Glauben mußt Du Berge versetzen können.' Hier ist der Schlüssel der Möglichkeit eines so intimen Verkehrs zwischen dem Künstler und dem erklärten Politiker. Wagner trug in sich einen starken, begeisterungsvollen Glauben und fand in dem ganzen herrlichen Dresden nur Schwachköpfe ohne jeden ‚Glauben', weder an ein Ideal, noch an sich selbst. Was ihn an Röckel fesselte, war nicht die Politik, sondern dessen Begeisterungsfähigkeit und felsenfester, bergeversetzender Glaube an seine Sache. Alle Politik blieb für den Künstler stets etwas Äußerliches und das politische Denken seines beweglichen Geistes ebenso akkommodationsfähig, als es ihm andererseits nur darum zu tun war, von welchem Punkte es auch sei, zu den einzig erstrebenswerten, der deutschen Natur entsprechenden Kulturzielen zu gelangen. Von dem Wahne, das Heil der Menschheit von einem bestimmten politischen Glaubensbekenntnis, einer Regierungsform oder Staatsverfassung abhängig zu machen oder in einer solchen eine persönliche Befriedigung zu finden, war er damals so weit entfernt als je. Eben darum aber war es völlig ausgeschlossen, daß unter den damaligen Zeitverhältnissen etwa gar der ‚Republikaner' als solcher seinem Herzen um einen Schritt ferner gestanden hätte, als ein beliebiger Vertreter des ‚Hofes' oder der ‚Regierung'. Hatten doch gerade seine Dresdener Erfahrungen nur dazu gedient, ihn von jeder Hoffnung und redlichen Bemühung, an das Bestehende anzuknüpfen, immer weiter abzulenken: ihm konnte alles recht sein, was ihn möglichst weit davon entfernte. Welche unwürdige Menschenfurcht sollte ihm die Rücksicht vorschreiben, etwa um seiner herrlichen ‚Hofkapellmeisterschaft' willen, den Umgang und innigen Gedankenaustausch mit dem ‚Demokraten' Röckel zu vermeiden, weil dieser nun in jenen Hofkreisen ein Geächteter und Ausgestoßener war? Als er kaum ein halbes Jahr später Dresden verließ, schrieb Ferdinand Hiller an seinen Freund David in Leipzig die charakteristischen Worte: ‚Wagner soll entflohen sein, — wenn er so wahnsinnig gewesen ist, sich persönlich zu beteiligen, so hat er wahrscheinlich eine traurige Zukunft vor sich.'[1] Dem Gesichtskreise eines Hiller war

---

Nachweis geführt, daß Röckels Anhänglichkeit an den Meister sich auch in seiner Domizilierung kundgibt. Danach habe Wagner bis 1847 in der Ostraallee 6 II gewohnt, Röckel von 1846 bis 48 in der Ostraallee 23 II (in demselben Hause mit Albert und Johanna Wagner); bis er 1848 dem Meister in die Friedrichstadt nachgezogen sei, woselbst Wagner Friedrichstraße 20, Röckel aber Friedrichstraße 29 seine Wohnung hatte. —
[1] Brief vom 18. Mai 1849, abgedruckt in Jul. Eckardt, ‚Ferdinand David und die Familie Mendelssohn', Leipzig, Duncker und Humblot, S. 256.

allerdings eine ähnliche Anschauung recht angemessen. Dieselbe Dresdener Umgebung, in welcher der Genius Wagners sich in immer engerer Umstrickung endlich wie ein lebendig Begrabener vorkam, konnte ihm und seinesgleichen fortgesetzt sehr vortrefflich und angenehm dünken. Immer noch florierten die Hillerschen Mittwochs-Abende und ähnliche Zusammenkünfte der Dresdener Künstler und Literaten; man spielte auch in diesen Kreisen mit der Revolution als einem angenehm aufregenden Reiz. ‚Unter die Poeten und Schriftsteller mischten sich (nach Pecht) die revolutionären Politiker, der ebenso schöne als geist- und phantasievolle Julius Fröbel und der feurige Köchly, Philolog und zugleich ein ausgezeichneter Redner, und steigerten die Aufregung durch ihre Weltverbesserungspläne aufs Höchste.‘ Später sei auch der ‚ebenso anspruchslos liebenswürdige als schlicht geistreiche‘ Gustav Freytag dazugekommen. Trotzdem mochte sich Wagner kaum irgendwo einsamer fühlen, als in diesem brillanten Kreise mit seinem polnisch-jüdisch-ungarischen gesellschaftlichen Ferment, als dessen gelegentlichen Teilnehmer ihn Pecht in demselben Zusammenhange abermals mit erwähnt. Der zuletzt genannte semmelblonde, hochaufgeschossene schlesische Literat und journalistische Kollege des krushaarigen österreichischen Juden Kuranda, Dr. Gustav Freytag, der sich damals u. A. auch zum Dramatiker berufen hielt, hatte erst kürzlich seine Breslauer Dozententätigkeit abgebrochen und sich in gemächlichen äußeren Verhältnissen in dem so anziehenden Dresden niedergelassen. Von seiner Begegnung mit Wagner im Herbst 1848 ‚in großer Gesellschaft‘ berichtet er selbst in seinen Erinnerungen. Wagner habe ihm bei jenem Zusammentreffen ‚von seiner Idee zu einer großen Oper erzählt, die in der germanischen Götterwelt spielen solle‘. Mit seiner vielgepriesenen ‚liebenswürdigen Unbefangenheit‘ fügt er dieser Angabe hinzu: ‚der Inhalt dieser Oper habe für Wagner damals noch nicht festgestanden (!), was ihn aber für die Idee begeisterte, sei ein Chor der Walküren gewesen, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten‘. Da habe er denn — in seiner nicht minder gerühmten ‚milden Überlegenheit und Reife des Urteils‘ — Wagners feurige Schilderung mit der Frage unterbrochen: ‚Warum wollen Sie denn die armen Mädchen an Stricke hängen? sie werden Ihnen in der Angst falsch singen!‘ ‚Aber‘, so fährt er in seiner Erzählung fort, — ‚das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe, die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen sei für Wagner gerade das Lockende gewesen, was ihm die Stoffe aus dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte‘. Bei dieser Ansicht verharrte nicht allein das im folgenden Jahre von Freytag und Julian Schmidt käuflich erworbene Kurandasche Journal,[1] das bis in die spätesten Tage buchstäblich den gleichen Ton gegen

[1] ‚Die Grenzboten.‘ ‚Von der Grenze, auf der sie sich aufgestellt haben‘, so charakterisiert sie Wagner wenige Jahre später, ‚schicken sie ihre Boten nach links und rechts,

Richard Wagner und seine Kunst eingehalten hat, sondern vor allem auch Freytag selbst, vom Jahre 1848 bis zum Jahre 1888, wo er sie bedachtsam in seine Memoiren aufzeichnete. Was Wunder, daß sich der Künstler für seinen Umgang, statt an diese Gattung von ‚Auserlesenen', lieber an die Ausgestoßenen hielt?

Seine vereinsamte Stellung als künstlerischer Mensch, eine ganz neue Welt im Innern, und nach außen hin machtlos sie ins Leben zu rufen, mußte ihm gerade an seinem ‚Siegfried' vollends zum schmerzlichsten Bewußtsein kommen. Der nagenden Wirkung dieses Schmerzes konnte er nur durch Befriedigung seines rastlosen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. ‚Es drängte mich etwas zu dichten, das gerade dieses mein schmerzliches Bewußtsein auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise mitteile. Wie ich mit dem ‚Siegfried' durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von Neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen dieses Verhältnisses an, nämlich den menschlichen Jesus von Nazareth. Zu einer, namentlich für den Künstler ergiebigen Beurteilung der wundervollen Erscheinung dieses Jesus war ich dadurch gelangt, daß ich den symbolischen Christus von ihm unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserem Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebensumstände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüt, wie das Jesus', sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als daß der Einzelne, der eine so ehrlose, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen Welt und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemütssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt, somit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem besseren Jenseits, — nach dem Tode, verlangen mußte. Sah ich nun die heutige moderne Welt von einer

— und wissen sich so auf alle Fälle zu helfen. Wie sie mich kürzlich nach links zur Demokratie als heimlichen Aristokraten, nach dem Mittelpunkte unserer zivilisierten Welt aber den Juden als ihren neidergrimmten Verfolger denunzierten, so müssen wir sicher sein, daß sie, sollte von rechts her einmal die russische Polizei einmarschieren, dieser uns ebenfalls angeben werden' u. s. w. (Briefe an Uhlig, S. 162.) Vorstehenden für die Öffentlichkeit bestimmten Passus zieht aber Wagner schon im nächsten Briefe mit der Motivierung wieder zurück: ‚Sie (die Grenzboten) sind gegen mich in die allergemeinste Rezensentenniederträchtigkeit geraten: ebensogut als von ihnen, hätte ich dann auch von Schladebach und Konsorten Notiz zu nehmen. Sie wittern den Tod und decken so im Sterben auf, was sie eigentlich sind: schlechte Kerle, das sind sie — F(reytag) an der Spitze'. (Ebendaselbst S. 166—67.)

ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jesus umgebende erfüllt, so erkannte ich jetzt nur, der charakteristischen Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt.[1] Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesus' nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging. In diesem Sinne suchte ich meiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe eines Dramas ‚Jesus von Nazareth'.[2] Zwei überwältigende Bedenken hielten mich aber von der Ausführung des Entworfenen ab. Diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchsvollen Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt; andererseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen'. ‚Ein klarer, täuschungsloser Blick auf die äußere Welt belehrte mich entscheidend, daß ich den Jesus von Nazareth durchaus aufzugeben hatte'.

So standen die Dinge um die Jahreswende von 1848 zu 1849. Es war in der Tat so weit gekommen, daß die schöpferische Kraft des Genius völlig niedergehalten, seine Tätigkeit, statt erneuernd und belebend in verkommene Zustände einzugreifen, nur noch wie die eines Handwerkers zu untergeordneten theatralischen Dienstleistungen mißbraucht werden sollte. ‚Ich lebe', so schreibt er an Liszt (14. Jan.), ‚in sehr gedemütigter Lage ziemlich hoffnungslos dahin. Vom guten Willen gewisser Menschen hänge ich ab; jeden Gedanken an Lebensgenuß habe ich fahren lassen. Indessen — zu Ihrem Troste sei dies gesagt! — ich lebe doch, und denke mich so leicht von Niemand unterbringen zu lassen'. Ein Lichtblick während des verflossenen Jahres war eben diese erste nähere Berührung mit Liszt, der Eindruck seiner Persönlichkeit gewesen; daß aber von diesem Punkte aus tatsächlich eine maßgebende

[1] ‚Der Tod', fügt Wagner hier im Sinne seiner damaligen Auffassung hinzu, ‚ist hier nur das Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren wahrnehmbaren Bande jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die uns obliegende gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges'. (Ges. Schr. IV, S. 404—405. — [2] Jesus von Nazareth. Ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre 1848, von Richard Wagner, Breitkopf und Härtel 1888.

und entscheidende Wendung für das Schicksal seiner Werke ausgehen sollte, konnte damals weder dem einen noch dem anderen Teile deutlich sein. Noch Vieles war zwischen den beiden großen Freunden unausgesprochen. Von einem reinen und völligen Erfassen der künstlerischen Bedeutung Wagners durch Liszt konnte um so weniger die Rede sein, als er ja um jene Zeit noch nicht einmal den ‚Tannhäuser' durch eigene Anhörung kannte. Während des Besuches, den ihm Wagner während seiner Urlaubsreise in Weimar gemacht, war von der Möglichkeit die Rede gewesen, einer Dresdener Vorstellung des Werkes beizuwohnen. ‚Ich hatte der Frau Fürstin Wittgenstein Nachricht wegen einer Aufführung meines ‚Tannhäuser' versprochen: jetzt kann ich Ihnen keine andere geben, als daß diese Oper Sonntag oder Montag, wie ich versprochen hatte, nicht aufgeführt werden kann', lesen wir in einem Briefe des Meisters an Liszt vom 6. September. Kaum vierzehn Tage später, am 19. September, wird die erwünschte Aufführung für den bevorstehenden Sonntag angekündigt: ‚ich erachte es, zufolge unserer Abmachung, für meine Pflicht, Ihnen das zu melden, und würde mich allerdings sehr freuen, Sie und vielleicht auch die Frau Fürstin bei dieser Gelegenheit begrüßen zu können'. Liszt hat also den ‚Tannhäuser' in Dresden hören wollen, sich aber unter den amtlichen Anforderungen der Herbstmonate nicht von Weimar losmachen können. Statt dessen muß nun die Fürstin Wittgenstein — nach der Angabe der Ramannschen Liszt-Biographie: ‚in Paßangelegenheiten' — in Dresden gewesen sein. Daß ihr Wagner während dieser Anwesenheit jede freundliche Aufmerksamkeit erwiesen, erfahren wir noch aus einem späteren Briefe der Fürstin,[1] worin sie ihm ihren besonderen Dank für seine Liebenswürdigkeit während ihres Dresdener Aufenthaltes ausdrückt. Am 12. November brachte Liszt im ersten Weimarischen Hoftheater-Konzert die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre zur wirkungsvollen Aufführung. Es war, seit jener Leipziger Verunstaltung durch Mendelssohn, die erste Vorführung des Tongedichtes außerhalb Dresdens. In dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt wird ihrer nicht gedacht. Erst am 14. Januar 1849 schreibt Wagner an Liszt die Worte: ‚In dieser schlimmen Zeit übernehmen Sie also die Plage, sich mit meinem ‚Tannhäuser' herumzuschlagen?' In der Zwischenzeit muß demnach von Liszt der Beschluß einer vollständigen Vorführung des Werkes in Weimar gefaßt worden sein. Veranlassung dazu gab der altherkömmliche Gebrauch, am Geburtstage der kunstfreundlichen Großfürstin Maria Paulowna, dem 16. Februar, alljährlich eine neue Oper zu geben. Das letzte Mal war es — unter Lisźts persönlicher Leitung — Flotows ‚Martha' gewesen! Nun sollte es der ‚Tannhäuser' sein. Gern wüßten wir Näheres über das allmähliche Vorschreiten dieser Angelegenheit bis zur

[1] Vom 25. Februar 1849; Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, I, S. 15.

Reife dieses hochbedeutsamen Entschlusses, wir müssen uns aber wohl mit den soeben vorgeführten wenigen exakten Daten dafür begnügen, solange wir nichts Zuverlässigeres darüber erfahren, als die Ramannschen Mitteilungen, da letztere an dieser Stelle, bewußt oder unbewußt, auf eine Glorifizierung der Fürstin, selbst auf Unkosten Liszts, allzu handgreiflich hinauslaufen. Die dort geschilderte Szene zwischen Wagner und der Fürstin Wittgenstein ist aus inneren und äußeren Gründen völlig unmöglich; schon der nachdrücklich hervorgehobene Umstand, der ‚Tannhäuser' sei damals nicht im Dresdener Repertoire gewesen und eine Aufführung desselben unter Widerstreben Lüttichaus von der ‚genialen Frau' durchgesetzt worden,[1] steht zu dem tatsächlichen Verhältnis (S. 253) in offenem Widerspruch. Mit nicht minderer Reserve ist die fernere Angabe aufzunehmen, freundschaftliche Rücksichten auf Meyerbeer hätten Liszt den Entschluß zur Aufführung des ‚Tannhäuser' erschwert: aus dieser Partitur sei ihm ‚der Todesstoß entgegengeblitzt, der die Meyerbeersche Alleinherrschaft beenden mußte'. Welche sittliche oder künstlerische Berechtigung konnte denn diese, mit allen Mitteln behauptete ‚Alleinherrschaft' für sich beanspruchen, um für Liszts Entschlüsse ins Gewicht zu fallen? Er habe es sich, fährt die Ramannsche Darstellung fort, nicht verhehlen können, daß ein Eintreten für den ‚Tannhäuser' ihn zwei Freunde — Meyerbeer und Berlioz — kosten würde. Während er geneigt gewesen sei, der persönlichen Rücksicht den Sieg einzuräumen, habe aber die Fürstin sich auf die andere Seite gestellt. ‚In dem kleinen Oratorium (dem Gebetzimmer Liszts auf der Altenburg) entschied er sich. Mit feierlichem Ernst, todbleich, trat er aus demselben zurück: die ihm als Künstler heilige Sache der Kunst hatte die menschliche Rücksicht bezwungen.[2] Schon nach einigen Tagen erhielt er die großherzogliche Genehmigung zur Erwerbung der Oper, und Eduard Genast, damals Regisseur

[1] Die angebliche Äußerung Lüttichaus gegen die Fürstin ist eine bloße erweiterte Paraphrase der an Wagner persönlich gerichteten auf S. 106 dieses Bandes. — [2] Trotzdem behauptet L. Ramann weiter, die gleichen persönlichen Rücksichten hätten sich später, bei dem Entschluß zur Aufführung des ‚Lohengrin' in Weimar, von neuem geltend gemacht, und zu ‚Scharmützeln zwischen Liszt und der Fürstin' Veranlassung gegeben. ‚Liszts vieljährige Beziehungen zu Meyerbeer, die manche Freundlichkeit, die dieser ihm erwiesen, erweckten seine früheren Skrupel. Die Fürstin aber stand wieder auf Wagners Seite, ihre Entschiedenheit gab den Ausschlag!' Sollte denn Wagners Schaffen überall und unter allen Umständen um Meyerbeers willen sekretiert und unterdrückt werden? Und zu einem so unredlichen Verfahren hätte ein unabhängiger Genius, wie Liszt, seine Mithilfe aus freien Stücken gegen seine bessere Überzeugung darbieten sollen und können? Die mündlichen Überlieferungen, auf denen die Ramannschen Angaben beruhen, scheinen hier nicht unbedenklich mißverstanden oder von Hause aus stark einseitig übertrieben gewesen zu sein. Wie anders, frei, groß und offen klingt jedes Wort in dem erhaltenen gleichzeitigen Briefwechsel beider Freunde!

der Hofbühne, reiſte nach Dresden, um alles Nötige zu beſchaffen und die Weiſungen des Komponiſten einzuholen.‘

Mit der letzteren Erwähnung ſtehen wir wieder auf dem Boden der Tatſachen, und laſſen den wackeren Genaſt ſelbſt die Erlebniſſe ſeiner Tannhäuſerfahrt berichten. ‚Raſch entſchloſſen, fuhr ich nach Dresden, um von meinem hohen Gönner, Geheimrat von Lüttichau, Partitur, Solo- und Orcheſter- und Chorſtimmen leihweiſe zu erbitten, zugleich auch, um mit dem Komponiſten über das Honorar mich zu verſtändigen. Freundlichſt gewährte mir der Herr Geheimrat mein Geſuch, obgleich der ›Tannhäuſer‹ eine Repertoire-Oper war. Nachdem mir Wagner ſeine Intentionen über Tempi und Szenerie mitgeteilt hatte und unſer Geſchäft ganz nach Wunſche geordnet war, forderte ich ihn auf, mit mir zu Hempel in die Brüdergaſſe zu gehen. Er führte mich in eine andere Lokalität, die in derſelben Straße lag, mir aber unbekannt war. Als ich eingetreten war, ſah ich ſogleich an den Heckerhüten, in welcher Geſellſchaft ich mich befand. Aus den Reden dieſer bärtigen Geſellen konnte ich ſchließen, daß ihnen die konſtitutionelle Monarchie eine abgetane Sache und die Republik die Sonne war, an der ſie ſich zu wärmen gedachten. Bei aller Unheimlichkeit, die mich überfiel, mußte ich doch im ſtillen lachen, als Einer, der mir von früher her bekannt war, von ‚Fürſten ernähren‘ ſprach, der, wie ich wußte, den größten Teil ſeines Gehaltes aus der königlichen Schatulle bezog. Ich hätte ihm gerne darauf gedient; aber ich überlegte, an welchem Orte und in welcher Geſellſchaft ich mich befand, und ſchwieg. So viel wurde mir aus dieſem Treiben klar, daß das Schlimmſte zu erwarten ſtand. Erſt als ich das Pflaſter wieder betrat, fühlte ich mich behaglicher. Anderen Tages fuhr ich, wenn auch nicht mit Golde, doch mit Noten beladen, die mir ebenſoviel wert waren, nach Weimar zurück‘. Die drei Kreuze, welche der ehrliche Mann in ſeiner loyalen Denkweiſe vor dem gefährlichen Umgang des Dresdener Hofkapellmeiſters macht, ſind ergötzlich genug; für den biederen Veteranen der altweimariſchen Epoche waren Kunſt und Politik zwei getrennte Welten, faſt nicht minder als ‚Hof‘ und ‚Demokratie‘. Die unbefangene Sicherheit, mit welcher der Künſtler, dem Triebe ſeiner Überzeugung folgend, faſt unberührt zwiſchen beiden Extremen hindurchging, erregte mehr ſein Erſtaunen, als ſein Verſtändnis. Wir wiſſen aus allem Vorhergehenden, daß es in der Tat auch auf Wagners Seite kein eigentlich politiſches Intereſſe war, das ihn als Gaſt und Beobachter in die radikalen Kreiſe der Reſidenz lockte, ſondern der einzige Geſichtspunkt, der ihn auf Schritt und Tritt beſeelte: ſeine Kunſt und das ihr zu ſchaffende künſtleriſche Organ, ein von Grund aus reorganiſiertes Theater. Er machte ſich, nach den Mitteilungen Oberländers über die bisherigen Schickſale ſeines Reorganiſations-Entwurfes, darauf gefaßt, ihn geradezu einem dieſer Abgeordneten anvertrauen zu müſſen, die weder

‚Fürsten ernähren', noch auch den kostspieligen Luxus ihrer Hoftheater-Vergnügungen unterstützen wollten. In diesem Falle hätte er ruhig das Hoftheater von der Kgl. Zivilliste streichen lassen, wenn dafür das Nationaltheater in das Staatsbudget aufgenommen worden wäre. Nicht länger litt es ihn in einer unerträglich mißverständnisvollen Stellung, die ihm die Schwingen zu kühnerem Fluge lähmte, in einer handwerksmäßigen Tätigkeit, die zu seinem ganzen Streben im grellsten Widerspruch stand, in der er oft mit blutendem Herzen da seine eigenen Werke zerstückeln und zerstören mußte, wo es ihn dürstete zu schaffen und für sein Schaffen den Boden zu bereiten. Seit kurzem war auch Röckel als Abgeordneter in die zweite Kammer des sächsischen Landtages gewählt, nachdem er, zur Beseitigung etwaiger Zweifel über seine Staatsangehörigkeit und um den gesetzlichen Formen zu entsprechen, sich in einer Gemeinde bei Dresden eine kleine, ihm angebotene Liegenschaft erworben hatte, — ein Häuschen, das er wunderlicherweise nie zu sehen Gelegenheit fand! Hier war, unter den obwaltenden Verhältnissen, der einzige Weg, um mit gründlichen Änderungen durchzudringen.

Bereits verbreiteten sich die Nachrichten über seinen Entwurf in die weitere Öffentlichkeit, gerüchtweise und im aufreizend denunziatorischen Tone. ‚Es soll auch Leipzigs darin gedacht sein', wurde den ‚Signalen' von Dresden aus geschrieben, ‚nämlich des dortigen Konservatoriums, welches von Leipzig fort nach Dresden müßte, um erst etwas Ordentliches zu werden. Herr Wagner würde dann gewiß als Direktor desselben den Schülern diejenige Klarheit und Solidität in der Komposition mitteilen, die aus seinen Werken mit der Stärke des Samum wehen. Die Herren in Leipzig mögen sich's merken'. In redlichstem guten Willen hatte Oberländer das Schriftstück auch den Dresdener Hofkreisen mitteilen zu müssen geglaubt: welcher Art von Wohlwollen die Arbeit dort gewürdigt worden war, hatte der Verfasser, als er in der Folge das Manuskript von dem Minister sich zurückerbat, aus den verschiedenen, ungeniert darin angebrachten Randglossen seiner hocharistokratischen Leser zu ersehen. Zunächst mußte er es an dem unversöhnlichen Groll Lüttichaus erfahren, dem es an Gelegenheit sich zu äußern, um so weniger gebrechen konnte, als er ersichtlich nach einem Anlaß dazu suchte.

Aus den Mitgliedern der Kapelle hatte sich um jene Zeit, wo alles sich dem Vereinswesen zuneigte, ein Verein gebildet, der ohne eigentlichen politischen Charakter, mehr zur Ausgleichung bestehender Gegensätze in einem gemeinsamen künstlerischen Interesse, als zur Begünstigung neuen Parteigetriebes, seine allwöchentlichen ungezwungenen Zusammenkünfte hatte. Man fand sich dazu jeden Freitag Abend im Saale des Gasthofes zum ‚Lämmchen' ein. Es war natürlich, daß Wagner diesen geselligen Vereinigungen seiner Orchestermusiker in der Regel fern blieb, ebenso natürlich, daß er den wiederholt an ihn ergangenen Einladungen gelegentlich durch eine kurze Anwesenheit

entsprach. Als er daher in den ersten Tagen des Februar 1849 besondere Veranlassung erhielt, sich gegen mannigfache Verleumdungen zu verteidigen, die von mehreren Seiten und (wie er leider erfahren mußte) auch von seinem Kollegen Reißiger gegen ihn erhoben worden waren, bot sich ihm dafür keine passendere Gelegenheit, als eben diese regelmäßigen Versammlungen des ‚Kapellvereins', die er nicht einmal erst eigens einzuberufen, sondern nur auf eine ihm passende Zeit und Stunde zu verlegen brauchte, um der Gesamtheit seiner Musiker gegenüberzustehen. Er hatte deshalb die Vertagung einer solchen gewöhnlichen Zusammenkunft von dem dafür angesetzten Freitag Abend auf den Nachmittag des folgenden Montags (12. Februar) veranlaßt. Ohne weitere Anschuldigung oder Beschwerde über die bestehende Obrigkeit meinte er dennoch bei dieser Gelegenheit anführen zu müssen, was er in Wahrheit seit Jahren für das Beste des ihm anvertrauten Institutes der Kgl. Kapelle geplant und beabsichtigt. In diesem Sinne brachte er den anwesenden Musikern das Wesentliche seines Reformplanes zum Vortrag, und indem er vertröstend auf kommende bessere Zeiten hinwies, wo er ihnen mehr als jetzt würde nützen können, knüpfte er an seine Ausführung den versöhnenden Vorschlag, sich sämtlich dem Schauspielorchesterdienste wieder zu unterziehen. In dieser letzteren Angelegenheit war nämlich unter den Mitgliedern der Kapelle seit einiger Zeit eine berechtigte Unzufriedenheit entstanden: eine, zum Teil durch den Einfluß Gutzkows, verstärkte Anforderung für Zwischenaktsmusiken hatte gerade in letzterer Zeit manchen Anlaß zur Verstimmung geboten. Mit dem ihm eigenen vornehmen Schicklichkeitsgefühl hatte er somit auch diese Veranlassung lediglich zur Versöhnung und Ausgleichung, nicht aber zur Aufreizung gegen das derzeit formell zu Recht Bestehende benutzt. Mochte nun Lüttichau, dem es an Spionen nie fehlte, einen abweichenden Bericht über den Verlauf der Versammlung erhalten haben, oder mochte es für seine Unzufriedenheit Anlaß genug sein, daß ohne sein Wissen und seine Genehmigung eine Versammlung sämtlicher Mitglieder der Kgl. Kapelle durch ihren nächsten Vorgesetzten überhaupt einberufen worden war: — genug, er nahm aus diesem Schritte Veranlassung, Wagner zwei Tage später offiziell in das Konferenzzimmer der Hoftheaterexpedition vorzuladen. Über diese — dreistündige — Konferenz, an der außer Wagner und Lüttichau nur noch der ‚Sänger der Lyratöne', Hofrat Winkler, in der Eigenschaft eines Protokollführers teilnahm, liegt uns der ausführliche Bericht vor, in welchem der theatralische Bureaukratismus wahre Orgien feiert,[1] — ein würdiges Gegenstück zu dem bereits mitgeteilten Lüttichauschen Schriftstück an den König (S. 217)! Es ist eine

[1] Er findet sich durch R. Prölß in seinem vollen Wortlaute abgedruckt in den ‚Dramaturgischen Blättern' 1878, Nr. 4, S. 78—80.

ganze Ansammlung bitterer ungerechter Vorwürfe, die hier zum Dank für jahrelange Dienste dem Künstler entgegengeschleudert wird, vollbewußt auf das Ziel lossteuernd, seine unbequem gewordene Person trotz der im Wege stehenden, ihm gewährleisteten ‚lebenslänglichen Anstellung' wieder loszuwerden. Wagner habe durch die von ihm einberufene Versammlung der Kapelle nachteilig auf die ‚pflichtgetreue ruhige Stimmung der Musiker eingewirkt und dadurch ‚den Keim zur Demoralisation derselben gelegt'. Er habe den versammelten Musikern außerdem ‚gerade das Gegenteil von dem gesagt, was (auf der vorhergegangenen Konferenz) seitens der Generaldirektion deshalb verfügt worden,[1] daher es ihm selbst einleuchten müsse, wie unrecht und unpassend sein Verfahren gewesen etc.' ‚Er habe überhaupt, so lange er hier wäre, noch gar nichts genützt.' ‚Er müsse letzteres selbst zugeben, da er auch nicht eine Sache anführen könne, die dieses widerlege.' ‚Wenn er überhaupt nützen wolle, wie es seine Pflicht eigentlich wäre, warum habe er da im verwichenen Sommer dem Minister Oberländer einen Plan zu Theaterreformen eingereicht, ohne ihn vorher der Generaldirektion vorgelegt zu haben, was doch seine Schuldigkeit gewesen wäre? Er könne daher (?) auch nicht sagen, daß seine Vorschläge immer nicht angenommen wären.' (In diesem wenig logischen Satze verrät sich das schlechte Gewissen, das sich sehr wohl bewußt war, aus welchem Grunde sich der Künstler endlich gezwungen sah, mit seinen Vorschlägen an eine andere Instanz, als die ihm zunächststehende, zu gehen!) ‚Se. Exzellenz erwähnt ferner', fährt das merkwürdige Dokument fort, ‚die unter Wagners Dirigierung stattgefundene, von ihm schon einigemal gerügte[2] mangelhafte Aufführung von Kirchen- und Opernmusiken, welche selbst allerhöchsten Ortes schon verschiedentlich mißfällig bemerkt worden (!); wozu er noch beifügte, daß Wagner seit seiner Anstellung außer dem Engagement seiner Nichte, Johanna Wagner, noch nicht das Geringste von Sängern, Sängerinnen, Opern u. dgl. vorgeschlagen, was verwendbar gewesen wäre; wodurch denn also der Zweck seiner Anstellung und das Motiv derselben, das er in seiner schriftlichen Erklärung vom 5. Januar 1843 vorgegeben, nicht erreicht

[1] Zu dem Worte ‚das Gegenteil' macht der Herausgeber R. Prölß ein bemerkenswertes Fragezeichen, indem offenbar aus der Vergleichung des Protokolles der vorausgegangenen Konferenz sich ihm ergeben hat, daß Lüttichau wieder einmal selbst nicht gewußt, was auf jener Konferenz beschlossen worden sei, oder es in seinem sich selbst überstürzenden Autoritäts-Eifer vergessen habe. — [2] Wiederum läßt Prölß hier seinen sonstigen Helden im Stich, indem er in einer Anmerkung hinzufügt: ‚Ich habe in den Akten des Theaterarchivs nur eine derartige Rüge vorgefunden.' Auch macht er am Schlusse des kläglichen Schriftstückes die Bemerkung: ‚Daß Lüttichau in seinen Anschuldigungen hier zu weit ging, unterliegt keinem Zweifel. Sie stehen mit seinem eigenen Vortrage vom 7. Februar 1848 in Widerspruch.'

worden'. Mit dem letzteren Satze zielt Lüttichau auf jenen bereits früher (S. 4 Anm.) von uns hervorgehobenen Schlußpassus in Wagners Schreiben, in welchem dieser damals erklärt hatte, eine Anstellung ‚auf Probe' nicht annehmen zu können. Er deutet ihn aber gewaltsam auf die spätere Dienstzeit um, weil er darin die einzige Handhabe findet, um an Wagners ‚lebenslänglicher' Anstellung zu rütteln. Den Erwiderungen des heftig und ungerecht Beschuldigten vermag selbst die nüchterne und unvollkommene Fassung ihres Wortlautes durch den protokollierenden Hofrat ihren freimütig würdevollen Ton nicht zu benehmen. So findet sich in demselben Protokoll die bestimmte, offene Erklärung Wagners mit gebucht: ‚wie wenig er seinerseits überhaupt mit der bisherigen und jetzigen Direktionsführung zufrieden und einverstanden sei, indem nach seiner Ansicht die Richtung einer solchen nur auf klassische Musik gehen müsse[1] und Opern, wie z. B. Martha (die tatsächlich damals das Repertoire beherrschte!) gar nicht auf dem Repertoire erscheinen sollten'. Was das ‚mangelhafte Dirigieren' anbelange, heißt es weiter, ‚so stellte er alle Selbstverschuldung deshalb in Abrede und gab als Ursache davon in der Kirche den öfteren Wechsel der Dirigenten, in der Oper aber das oft fehlerhafte Eintreten der Singchöre an, hinzufügend, daß er nur eine Persönlichkeit darinnen erkennen könne, da ihn niemand eines Mangels an gehöriger Kenntnis der Musik bei solchen Aufführungen zu zeihen imstande sei. Hinsichtlich seiner Erklärung vom 5. Januar 1843 bemerkte er, daß er solche damals nur auf ein Jahr (eben jenes von ihm abgelehnte ‚Probejahr'!) gültig gemeint habe, worauf ihm jedoch erwidert wurde, daß dies in dem Briefe nicht so ausgedrückt sei (!) und das Wort eines rechtlichen Mannes für alle Zeiten gelten müsse (!!)'. ‚Endlich wurde auch noch seiner zerrütteten finanziellen Verhältnisse gedacht, wodurch schon allein seine ganze Stellung gefährdet sei; er versicherte jedoch, daß dieselben neuerdings (auf dem Wege eines privaten Abkommens) wieder geordnet wären, daß er aber selbst fühle, wie er in sein dienstliches Verhältnis nicht passe und gern zurücktreten würde, wenn ihn nicht die Sorge für seine Frau und seine häusliche Lage daran hinderten. Daß er in sein dienstliches Verhältnis nicht passe, wurde ihm zugestanden und darüber alleruntertänigste Anzeige an Se. Majestät zu erstatten nach Befinden vorbehalten.'

Weiter konnte allerdings die Spannung zwischen beiden Teilen nicht gehen. Die unbegreifliche Verblendung Lüttichaus über die, dem schaffenden Genius gegenüber mindestens einzuhaltenden Grenzen der Schicklichkeit erreichte bei diesem Anlaß ihren, durch nichts zu überbietenden Höhepunkt.

[1] Der Ausdruck ‚klassische Musik' gehört offenbar dem Protokollisten an!

Mit Recht mußte der Künstler die ihm so unerwartet zuteil gewordene Überhäufung mit ebenso erbitterten wie grundlosen Vorwürfen als unverdiente Kränkung oder, wie er sich in einem gleichzeitigen Briefe an Liszt ausdrückt, als ‚niederträchtige Beleidigung' empfinden. Er habe, so schreibt er, mehrere Tage mit sich gekämpft, ob er es wirklich ertragen solle, um des Bissen Brotes willen, den ihm sein Dienstverhältnis zu essen gebe, sich noch länger der nichtswürdigsten Behandlung bloßzustellen; ob er es nicht vorziehen solle, ‚lieber alle Kunst fahren zu lassen und sein Brot mit Tagelohn zu verdienen', als noch ferner ‚dem Despotismus der boshaftesten Ignoranz ausgesetzt zu sein'. An der Absicht der Direktion, ihn zu einem solchen Schritte zu drängen, kann nicht gezweifelt werden. Mit einer freiwilligen Kündigung von Wagners Seite wäre die, seiner Entlassung entgegenstehende Schwierigkeit am einfachsten gehoben gewesen; er wäre damit den Wünschen Lüttichaus, der ihm sonst nicht wohl etwas anhaben konnte, nur entgegengekommen. So leicht wollte er es seinem Gegner denn doch nicht machen. In eben diese entscheidenden Tage fiel ein bedeutungsvolles Ereignis, das ihm neuen Mut zum Ertragen verlieh, indem es ihn den erlittenen Demütigungen gegenüber ‚wie durch einen Zauber erhob'.

Es war dies die in eben jenen Februartagen erfolgende Weimarer ‚Tannhäuser'-Aufführung und die damit verknüpften, Herz und Seele erhebenden Eindrücke. Diese Stärkung kam zur rechten Zeit; sie war das Werk eines wahrhaften künstlerischen Freundeseifers. Liszt hatte für die glückliche Durchführung seines Vorhabens in den kleinen Weimarischen Verhältnissen nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden gehabt. Gleich nach Genasts Rückkehr aus Dresden hatten die Klavierproben begonnen und alle sonstigen Vorbereitungen ihren erwünschten Fortgang genommen. Da drohte dem schönen Unternehmen noch kurz vor dem Zustandekommen eine ernstliche Gefahr. Sechs Tage vor der, für den 16. Februar angesetzten Aufführung, erklärte plötzlich der Sänger der Hauptrolle (der bereits ziemlich invalide Tenorist Götze), er fühle sich zu erschöpft, um seine gewaltige Aufgabe würdig zu lösen. Der Gedanke, im Angesicht des Hafens noch zu scheitern, versetzte Liszt und die sonstigen begeisterten Freunde des Werkes, die es sich während der Vorbereitungen erworben, in die peinlichste Verlegenheit. Es blieb nichts übrig, als daß der rüstige Regisseur Genast aufs neue nach Dresden hinüberfuhr, um Tichatschek für ihren Zweck zu gewinnen und — was die Hauptsache war — ihm den dazu erforderlichen achttägigen Urlaub zu erwirken. Tichatschek war über den Antrag hocherfreut, zweifelte aber sehr an der Erlaubnis der Direktion. Wagner seinerseits konnte unter den obwaltenden Verhältnissen begreiflicherweise am wenigsten in der Sache tun. Wie gern wäre er sonst persönlich auf wenige Tage an den so nahe benachbarten Aufführungsort hinübergeeilt! Es war ihm unmöglich, in eben derselben

Woche, die ihm eine so bitter kränkende Erfahrung gebracht, seinen Peiniger auch nur mit der geringsten Bitte anzugehen.[1] Genast tut sich in seiner Erzählung des Vorfalles viel auf die Überredungskunst zugute, mit der er bei der Exzellenz die Gewährung des Urlaubes für Tichatschek durchgesetzt; offenbar war jedoch der von ihm gewonnene Erfolg nicht so sehr seiner siegreichen Beredsamkeit, als vielmehr ganz anderen, für den Hofmann bei weitem maßgebenderen Motiven zu danken. Ohne Zweifel stand Lüttichaus Entschließung schon im voraus fest, und es bereitete ihm, wie in ähnlichen Fällen, nur eine besondere Genugtuung, sich erst noch lange darum bitten zu lassen.[2] Nicht das Werk Wagners, nicht Liszts Interesse daran war für ihn bestimmend, wohl aber die höfische Rücksicht auf die Großherzogliche Geburtstagsfeier, zu deren Verherrlichung die Vorstellung bestimmt war und die durch eine Ungefälligkeit seinerseits beeinträchtigt worden wäre. Sein Ziel erreicht, fuhr Genast sofort zu Tichatschek und stürzte mit dem Rufe: ‚ich habe Dich!' in sein Zimmer. Die bedrohte Aufführung war gerettet und wurde am 18. Februar unter abermaliger Mitwirkung des Gastes wiederholt. Zu ihrem Gelingen trug, neben der kongenialen Orchesterleitung Liszts, der warme Eifer aller Beteiligten, bis herab zum Maschinisten, das ihrige bei. Doppelt angefeuert war alles durch die Mitwirkung Tichatscheks: ‚er war bewunderungswürdig als Künstler', schreibt Liszt von ihm, ‚und überaus mutig und vortrefflich als Kamerad und Freund'. Die Begeisterung der Hörer durchbrach selbst die herkömmliche Schranke, die man sich sonst in Gegenwart der fürstlichen Personen auferlegte, durch wiederholte laute Ausbrüche des Beifalls und der Ergriffenheit. Es war der erste Schritt, den der ‚Tannhäuser' hiermit über das Weichbild Dresdens hinaus getan. Die mündlichen Mitteilungen des heimkehrenden Tichatschek, die enthusiastischen brieflichen Nachrichten Liszts und der Fürstin Wittgenstein, wie des feingebildeten Weimarischen Intendanten von Zigesar, die öffentlichen Berichte über den bedeutungsvollen Vorgang, für deren angemessene Fassung Liszt persönlich Sorge getragen,[3] waren gleichmäßig dazu geeignet, den Meister innigst davon zu überzeugen, wie wohlaufgehoben sein Werk in der neuen Umgebung war. Für den Monat Mai war bereits ein erneutes Gastspiel Tichatscheks als Tannhäuser während seiner dortigen Anwesenheit zwischen ihm und Liszt verabredet worden; für diese Zeit hatte er es sich denn auch vorgesetzt, seinen Weg in die gastliche Ilmstadt zu nehmen und sich in eigener Person von den Triumphen seines Werkes, ja von der ‚Popularität' zu überzeugen, die es sich binnen kurzem im thüringischen Lande gewonnen

[1] Briefwechsel mit Liszt, I, S. 13. — [2] Vgl. z. B. Prölß, Geschichte des Dresdener Hoftheaters, S. 557 Anm. — [3] In der Brockhausschen ‚Deutschen Allgemeinen Zeitung' durch den Freiherrn von Biedenfeld.

haben sollte. Eben diese ersten Maitage des Jahres 1849 sollten ihm eine andere, noch ungeahnte Entscheidung seiner ferneren Schicksale bringen! Für jetzt mußte er es sich an der merkwürdigen Erfahrung genügen lassen, daß ihm um eben dieselbe Zeit, ja in derselben Woche, wo die erbitterte Abneigung seines Chefs ihm die tiefste Demütigung zugedacht hatte, die erhebendste Genugtuung und Stärkung seines künstlerischen Selbstbewußtseins zuteil geworden war, die es ihm ermöglichte, bis auf Weiteres in seiner Stellung auszuharren.

XI.

Der Revolutionär.

Eduard Devrients ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst' und seine Reformvorschläge. — Zeitungspolemik über ‚Theaterreform'. — Verkehr mit Bakunin. — Aufsätze für die ‚Volksblätter'. — Zusammenkünfte im Kgl. Menageriegarten. — Gleichzeitige Auflösung des Landtages und des Ministeriums; das Kabinett Beust. — Angesetztes Konzert im großen Opernhause.

> Wer fühlte nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieseln jener Quellader hören, sollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten?
>
> Richard Wagner.

Ausharren! Bis zu welchem Zeitpunkt, darauf konnten einzig die geschichtlichen Vorgänge die Antwort geben. So oder anders, stand eine Katastrophe notwendig bevor. Sie war dicht vor der Tür; sie mußte auch über die Schicksale der Kunst und des Künstlers entscheiden. Niemand hat mit höherem sittlichen Recht an die heilsame Einwirkung einer Revolution geglaubt, als Derjenige, dem eben nur die unerläßliche Macht in die Hände gegeben werden durfte, um auf seinem Gebiete das große Neue aus eigener Kraft in das Leben zu rufen. ‚Was wir für gut und recht halten, das muß das Gegebene, Feste und Unabänderliche werden; dann löst sich das jetzt herrschende Schlechte von selbst zur albernen, leicht besiegbaren Opposition auf.' Wer auf dem ihm gehörigen Boden der Kunst so sicher um das Gute und Rechte wußte, durfte das Gleiche nun aber auch von Denen voraussetzen, die auf den ihnen eigenen Gebieten das Heil in einer vollkommenen Umwälzung des Bestehenden suchten.

Der jüngste Klassiker der deutschen ‚Wagner-Literatur'[1] postuliert in seinem dickleibigen Werke über Wagners ‚geistige Entwickelung' drei wesent-

[1] Wir halten diesen Begriff den meisten Erscheinungen gegenüber, auf die er in der Regel angewendet wird, für einen anachronistisch verfrühten; außer den eigenen Schriften und Briefen des Meisters kann er sich doch einstweilen auf nicht sehr zahlreiche Literaturprodukte beziehen; das Übrige ist zumeist nur allzusehr ‚Wagner, wie ich ihn kannte'.

liche Voraussetzungen für den Begriff eines ‚Revolutionärs': 1) die Erkenntnis der Unzulänglichkeit bestehender Verhältnisse; 2) die Überzeugung einen besseren Ersatz dafür zu wissen, und 3) das Verlangen nach gewaltsamer Umgestaltung. Er vergißt die wichtigste Voraussetzung, ohne welche sein dritter Punkt, das Verlangen nach einer gewaltsamen Umgestaltung, gar nicht denkbar ist: den Glauben an eine vorhandene Gemeinsamkeit, an die Kraft der menschlichen Natur, das ihrem wahren Wesen angemessene Gute und Verständige, nach Abwerfung eines hemmenden äußeren Druckes aus sich selbst zu erzeugen, und die damit eng verbundene Vorstellung, trotz alles entgegengesetzten äußeren Anscheines, mit seinem Wollen nicht allein dazustehen. Nun haben wir wiederholt auf den charakteristischen Trieb zur Gemeinsamkeit hingewiesen, wie er sich durchweg in Wagners erster Lebenshälfte kundgibt.[1] Diesen hatte selbst der Verkehr mit seinen Dresdener ‚Kunstkollegen' nicht ganz zu beseitigen vermocht, wiewohl es ihm dabei nur allzuhäufig so erging, wie dies zuvor hinsichtlich Eduard Devrients bemerkt wurde: er fand — an seinem Maßstabe gemessen — im besten Falle ‚respektable, treuherzige, aber schwache Menschen'. Im Verkehr mit Devrient selbst blieb er bestrebt, an jede vorhandene Spur von Initiative und künstlerischem Wollen anzuknüpfen, die er bei diesem gebildeten, aber ungenialen und philisterhaften Menschen antraf. Seiner, in ihrer Art klassischen ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst' hatte er schon während ihres Entstehens ein lebhaftes Interesse zugewendet. Gegen Ende 1848 war der Druck des dritten Bandes dieser umfassenden Arbeit vollendet; vom 8. Januar 1849 ist der Begleitbrief eines für die Augsburger Allgemeine Zeitung bestimmten empfehlenden Aufsatzes aus Wagners Feder datiert;[2] — bezeichnend, daß diese Zeitung ihn nicht zum Abdruck gebracht hat! Daß die deutsche Schauspielerkunst hinter derjenigen der Franzosen und Engländer zurücksteht, wird darin an der Hand der Devrientschen historischen Nachweisungen aus dem Umstande erklärt, ‚daß uns noch kein Shakespeare und Molière erstand, d. h. noch kein wirklicher Schauspieler, der, wie diese, zugleich die höchste Kraft dichterischer Schöpfungsgabe in sich vereinigte'. ‚Wir sehen, wie unsere größten Dichter, die sich mit tätiger Liebe dem Drama zuwendeten, Goethe und Schiller, doch zu sehr auf dem absolut literarischen Standpunkte, außerhalb der Schauspielerkunst, stehen blieben, um den entscheidend günstigen Einfluß auf sie zu gewinnen.' ‚Mit dem edelsten

[1] Vgl. Band I, S. 508 und im vorliegenden Bande S. 25. 94—95. 114—15. — [2] Das Autograph des Artikels (wie auch das mit dem vollen Namen des Autors ‚Richard Wagner, Kgl. Kapellmeister' unterzeichnete Begleitschreiben) hatte sich jahrelang im Besitz eines an der ‚Allgem. Zeitung' angestellten Autographenfreundes erhalten und wurde seit d. J. 1877 durch L. Rohl mehrfach zum Abdruck gebracht; gegenwärtig sind beide Schriftstücke im Besitz des Eisenacher ‚Wagner-Museums'.

Eifer, im Gefühle höchster sittlicher Berechtigung trete nun der Verfasser, im Bewußtsein der, von der Gesellschaft noch so unbegriffenen Würde seines Standes, dem Staate mit der wohlbegründeten Forderung entgegen: sein höchstes Interesse am Theater zu erkennen und dafür zu sorgen, daß es als würdiges Glied der Staatsanstalten frei und wohltuend seinen hohen Beruf ausüben dürfe.' ‚Frei und selbständig muß es der einen Aufgabe nachgehen dürfen, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln; jeder Einfluß außer dem der künstlerischen Intelligenz der Berufenen und des unverleiteten sittlichen Gefühls der Gesamtheit muß von ihm ferngehalten werden.'

Den letzteren Gedanken hatte nun Eduard Devrient soeben noch in einer eigenen, im Auftrag des preußischen Kultusministeriums verfaßten Reformschrift: ‚Das Nationaltheater des neuen Deutschlands'[1] eingehend zur Durchführung gebracht. ‚Der bisherige Zustand', heißt es darin, ‚hat keine Dauer mehr. Das deutsche Volk, an seiner Spitze seine Fürsten, muß sich erklären, was es von seiner Schaubühne will. Soll sie ihm nur zum Vergnügungsort, zur Zuflucht des Zeitvertreibes, zur Gelegenheit Toilette zu machen und sich Rendezvous zu geben, daneben zur Befriedigung der Schaulust oder des Bedürfnisses der Erschütterung durch Lachen oder Weinen dienen, — wozu dann die enormen Summen, welche aus Landesmitteln zu Gunsten so frivoler Anstalten fließen? Dann mögen diejenigen das Vergnügen bezahlen, die es genießen; man ziehe alle Subventionen zurück, verpachte die Theater und lasse den Unfug auf der Bahn industrieller Spekulation dahinschießen.' Die Reformvorschläge Devrients lassen sich im wesentlichen in drei Forderungen zusammenfassen: Erhebung des bisherigen Hoftheaters zu einem Nationaltheater unter der Oberaufsicht des Kultusministeriums, durch organische Verbindung sämtlicher Landesbühnen; republikanische Verfassung des neuen Institutes, unter der Oberleitung einer, aus der Mitte der künstlerischen Genossenschaft durch eigene Wahl derselben zu berufenden Direktion, bestehend aus einem darstellenden Künstler, einem Kapellmeister und einem Theaterdichter; Erklärung der Bühne zur Staatsanstalt, behufs ihrer Unabhängigkeit von Spekulation und Erwerbsinteressen. Sein Lieblingsgedanke, die Einrichtung einer Theaterschule, findet sich in dieser Schrift mit der Begründung einer allgemeinen Kunstakademie in Verbindung gesetzt. Insbesondere sprach er sich darin offen und unverblümt gegen das herrschende ‚Intendanten'-Unwesen aus: ‚Umsonst haben die bisherigen Intendanten das Naturwidrige ihrer Stellung zu überwinden gesucht. . . . Erwägt man, wie

[1] Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands. Eine Reformschrift von Eduard Devrient. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1849 (Druck von Otto Wigand in Leipzig).

mannigfache spezielle Kenntnisse, Fähigkeiten und Erfahrungen für die Leitung eines Theaters erforderlich sind, so ist es leicht zu begreifen, daß diese nicht bei Männern gefunden werden können, welche, bis dahin Kammerherren, Hofmarschälle, Oberstall- oder Oberjägermeister, Offiziere usw. gar keine Veranlassung gehabt hatten, irgend einem dieser Erfordernisse genug zu tun. Zwar hat man geglaubt, dem Wesen der Kunst hinlänglich Rechnung zu tragen, indem dem nichtsachverständigen Direktor die sachverständigen Regisseure zur Seite gestellt blieben, denen das augenfällig Technische der Leitung, die Abhaltung der Proben usw. überlassen ist; in diesem Irrtume aber liegt eben der eigentliche Knotenpunkt der Verwirrung unseres heutigen Theaterwesens. So lange die Intendanten noch für alle Einzelheiten der theatralischen Tätigkeit verantwortlich gelten, können sie sich auch der Bestimmung über dieselben nicht entschlagen: Halbheit in der Machtvollkommenheit der künstlerischen Leitung, Einmischung kunstfremder Gewalten muß notwendig Halbheit und Zerfahrenheit in ihre Resultate bringen.'

Auch für die letztere Arbeit Devrients, die, wenn in der Tat auch mehr vom Bedürfnis des bloß rezitierten Schauspiels ausgehend, sich in mehreren Punkten mit seinem eigenen Reorganisationsentwurf berührte, ist Wagner damals aus dem gleichen Gemeinsamkeitsgefühl lebhaft in die Schranken getreten. Es geschah dies in Anlaß eines anonymen Angriffes dagegen, der, ursprünglich in der Berliner Haude und Spenerschen Zeitung erschienen, auch im Dresdener Anzeiger reproduziert worden war, und sich von einem angeblich ‚praktischen' Standpunkte aus vornehmlich gegen die Forderung einer rein künstlerischen Oberleitung des Theaters wandte. ‚Haben wir aber je erlebt, daß z. B. an die Spitze einer Malerakademie ein kunstliebender Husarenmajor gestellt wurde? Nein, — und unser ‚Bühnenfreund'[1] scheint sogar auch zugeben zu wollen daß das Orchester von einem Musiker, nicht aber von einem Rechtsgelehrten dirigiert werde. Nur eine Schauspielgesellschaft soll etwa von einem gelernten Kammerherrn, einem geübten Bankier oder vielleicht einem gewandten Journalisten dirigiert werden? In der Tat, Leute von diesem Fache waren es, denen bisher die Leitung des Theaters anvertraut war, und dem Erfolge dieser Leitung haben wir es zu verdanken, daß die Begriffe über das Wesen und den Zweck der Schauspielkunst sich so verwirrt haben, daß jeder Unsachverständige und außerhalb dieser Kunst Stehende sich einbilden darf, das ‚Praktische' der Sache ermessen zu können. . . . Ihr klugen ‚Praktiker' habt es durch Eure pfiffigen Regierungsmaßregeln so weit gebracht, daß die Kunstgenossenschaften kaum noch wissen, daß sie zu einem gemeinsamen Zwecke der Kunst vereinigt sind,

[1] Der Aufsatz der Spenerschen Zeitung war mit dem Pseudonym ‚Scenophilus' unterzeichnet.

daß nur Eines ihren Zweck sie erreichen lassen kann: das Gemeingefühl. Ihr habt Einen gegen den Andern gehetzt, den Unfähigen, der euch schmeichelte, über Verdienst begünstigt, den Begeisterten, der gegen eure ‚Praktik' verstieß, von Euch gewiesen. So habt ihr die Genossenschaft zerrüttet: fremd und nur auf seinen, den Andern schädlichen Vorteil bedacht, löste der Einzelne von dem Ganzen sich los, vergaß, daß er dem höheren Zwecke seiner Kunst gemäß nur in Gemeinschaft mit seinen Genossen wirken könne, und so mußte allerdings endlich der Zustand eintreten, der euch höhnisch über das ‚Unpraktische' von Vorschlägen lächeln macht, die eben nur darauf hinzielen, jenen von euch zertrümmerten Gemeingeist wieder herzustellen. . . . Und somit sei euch, ihr ‚Praktiker', auch versichert, daß Niemand besser als die künstlerischen Genossenschaften es wissen, wer fähig ist, ihre Gesamtleistungen zu leiten. Keiner weiß besser als der Schauspieler, ob dieser oder jener Regisseur seine Sache versteht; Niemand besser als die Musiker des Orchesters, ob ihr Dirigent seiner Aufgabe gewachsen ist: deshalb weiß aber auch Niemand besser als sie, wen sie aus den etwa Vorgeschlagenen zu wählen haben. Sie werden jedesmal Den wählen, der ihr Vertrauen besitzt, und dem Manne ihres Vertrauens werden sie ebenso eifrig und erfolgreich gehorchen, als sie dem, der durch einen Akt fremder Gunst gegen das Vertrauen der Genossenschaft an ihre Spitze gestellt wird, lässig und erfolglos sich eben nur unterordnen. Für diesen Fall habt ihr zwar das ‚Befehlen' in Bereitschaft; was ihr aber damit für das Gedeihen einer Kunstanstalt ausrichtet, nun, das zeigt der Erfolg der Wirksamkeit der heutigen Theater: ein trauriges, mühseliges Hin- und Herschleppen, Aushelfen, Zunichtskommen, Anstrengung ohne Zweck, Ermüdung ohne Lohn. Das ist ungefähr die Bewährung euerer ›Praktik‹!'

Da sich hinter dem Pseudonym des gegnerischen Artikels ersichtlich der Lohnschreiber eines der angegriffenen Hoftheater-Intendanten, wenn nicht etwa der ‚große Küstner' (S. 93) selber verbarg, hielt es Wagner für angezeigt, seinen Aufsatz ‚Theaterreform', dem wir das obige Zitat entnehmen, ebenfalls mit einem Pseudonym: ‚J. P.. — F. R., Schauspieler außer Engagement' zu unterzeichnen. Er erschien am 16. Januar 1849 im ‚Dresdener Anzeiger'; einen schwachen Widerlegungsversuch am darauf folgenden Tage (17. Januar) erwiderte Wagner vierundzwanzig Stunden später schlagfertig mit einem beinahe ebenso langen Artikel, wie der erste, der ‚Manches noch energischer ausspricht und weiter ausführt'.[1] Gustav Kietz erzählt darüber in seinen Erinnerungen: ‚An einem sehr strengen Wintermorgen trat zu meinem nicht geringen Erstaunen schon früh sieben Uhr Wagner in meine eiskalte Stube. Ich war gerade beschäftigt mein Frühstück

[1] Vgl. W. Tappert, R. Wagner, sein Leben und seine Werke, S. 47.

zu bereiten; auf meinem Tisch lag das Hirtenlied aus dem ‚Tannhäuser', das ich mir abzuschreiben im Begriff war, und an die Wand hatte ich ein Thema aus Glucks ‚Iphigenie' geschrieben, das ich mir auf diese Weise merken wollte, was Wagner höchlichst amüsierte, — die ‚Tannhäuser-Noten' versteckte ich schnell bei seinem Eintritt, damit er mich nicht auslachen sollte. Er kam, um mich, wie er sagte, um eine Gefälligkeit zu bitten: er gab mir seinen Aufsatz über ‚Theaterreform' zu lesen und bat mich, ihn an seiner Statt — da er als Autor unbekannt bleiben wolle — zur Expedition des ‚Dresdener Anzeigers' zu bringen. Sollten die Herren fragen, von wem er sei, so solle ich meinen Namen nennen. Wir gingen also zusammen nach dem Altmarkt. Unterwegs gab mir Wagner zehn Taler, welche ich für den Abdruck zahlen müsse, und versicherte mich, ich könne das Schriftstück ohne Sorge abgeben; er stünde dafür, daß ich dadurch nicht in Ungelegenheiten käme. Als Garantie könne er mir auch noch sagen, daß er mit Eduard Devrient vollständig einer Meinung sei, der die Sache mit vertreten würde. Wagner wartete unten; ich ging hinauf, gab die Arbeit ab, die flüchtig durchgelesen und ohne Anstand angenommen wurde, und legte die verlangten zehn Taler auf den Tisch, mit dem stillen Gedanken: ‚schade um das schöne Geld, wie lange könntest du davon leben!' Der Aufsatz machte ein ungeheures Aufsehen und wirbelte im guten Dresden viel, sehr viel Staub auf. Als ich zwei Tage später mit dem zweiten Aufsatz in der Expedition erschien, frug man mich, wer der Autor sei. Ich nannte meinen Namen, der natürlich sehr ungläubig aufgenommen wurde, was mich veranlaßte auch noch meine Adresse aufzugeben. Den Artikel hatte Wagner mit den Buchstaben J. P. F. R. unterzeichnet und mir scherzend dabei gesagt, es heiße: ‚Jean Paul Friedrich Richter'! — Welchen Wert damals Wagner auf eine energische öffentliche Diskussion der angeregten Frage legte, zeigt sich in dem Umstande, daß er den ersten der beiden Artikel, der sich direkt gegen den, ursprünglich in Berlin erhobenen Angriff wandte, zugleich auch an dem Ausgangspunkte dieses Angriffes, in einer gelesenen Berliner Zeitung, zum Abdruck gebracht wissen wollte. Er sandte ihn deshalb, noch vor seinem Erscheinen in Dresden, in Gestalt einer Kopie oder eines Korrekturabzuges, an Gaillard, mit ein paar flüchtigen, über seine Absicht orientierenden Begleitworten. ‚Nun sagen Sie', heißt es darin, ‚wo stehen Sie? Allem Vermuten nach gehen wir zusammen, es müßten denn die seltensten Veränderungen in unseren früheren Ansichten eingetreten sein. Sind Sie für ‚Passivität' oder ‚Aktivität'? Ich zweifle kaum, Sie nicht im richtigen Schritt finden zu sollen'. — Es sind die letzten, vor dessen frühem Tode an den Berliner Freund gerichteten Zeilen.

Eine Periode, die selbst den so kühlen Devrient zu der Überzeugung fortriß, der bestehende Zustand ‚habe keine Dauer mehr', mußte allerdings

dem durch sein ganzes Naturell auf ‚Aktivität' Gerichteten noch ganz andere typische Erscheinungen zuführen, um ihn in dem Glauben an eine vorhandene ‚Gemeinsamkeit' zu bestärken. Hatte ihn ‚die Lüge und Heuchelei der Parteien' von seinem begeisterten Versuche einer idealen Beseelung der politischen Erhebung abgelenkt und ihn aus den öffentlichen Versammlungen der Dresdener ‚Republikaner' in tiefem Mißmut in die Einsamkeit seines künstlerischen Schaffens zurückgetrieben, so war es doch gerade diese Einsamkeit, in deren Schutze ihm eine der markantesten Erscheinungen der revolutionären Bewegung in Begleitung Röckels wiederholt und eindrucksvoll entgegentrat. Es war dies der Russe Michael Bakunin, der sich seit dem Frühjahr 1849 im strengsten Inkognito unter dem Namen eines ‚Dr. Schwarz' in Dresden aufhielt und hier vorübergehend die Gastfreundschaft Röckels genoß. Der Geist einer allgemeinen europäischen Sozialrevolution schien in diesem seltsamen Menschen verkörpert. ‚Ein Mann von seltener Geisteskraft und Charakterstärke, verbunden mit einer imponierenden Persönlichkeit und hinreißenden Redebegabung, war es ihm überall leicht die Jugend zu enthusiasmieren und selbst reifere Männer anzuziehen.' So urteilt Röckel über ihn[1], in Übereinstimmung mit anderen Zeitgenossen, welche diesem merkwürdigen Idealisten der Zerstörung in der damaligen Phase seiner agitatorischen Wirksamkeit begegnet sind. ‚Eben seine glühende Phantasie aber, im Verein mit dem unbewußten Ehrgeiz einer groß angelegten Natur, die sich zum Leiten und Gebieten berufen fühlte, bereiteten ihm oftmalige Selbsttäuschungen über die tatsächlichen Verhältnisse. Sein nächstes Streben galt einer Vereinigung der slavischen und deutschen Demokratie gegen das russische Zarentum, die damalige Hauptstütze des Absolutismus; und seine zahlreichen persönlichen Verbindungen mit Gleichgesinnten in allen slavischen Provinzen Österreichs, sowie in Polen und Rußland, ließen ihm dies Ziel näher erscheinen, als es in Wirklichkeit war', — so daß er sich ‚an der Spitze einer mächtigen, weitverzweigten Verbindung wähnte, durch welche er die gewaltigsten Kräfte in Bewegung zu setzen vermeinte'. Seine hochfliegenden Pläne und Gedanken, mit zündender Beredsamkeit von ihm entwickelt, hatten schon durch ihre Kühnheit unzweifelhaft etwas Großartiges an sich. Was ihm als Endziel vorschwebte, war, nach seinen eigenen Worten, ‚die allgemeine Föderation der europäischen Republiken'. Zur Erreichung dieses Zieles sollte ihm die Zertrümmerung der europäischen Staatsformen, der bestehenden abendländischen Zivilisation als Mittel dienen. ‚Nieder die künstlichen Schranken, welche von Despoten-Kongressen nach sogenannten historischen, geographischen, kommerziellen, strategischen Notwendigkeiten gewaltsam aufgerichtet worden sind. Es soll keine andere Scheidegrenze mehr geben zwischen den Nationen,

[1] August Röckel, Sachsens Erhebung. Frankfurt a. M. 1865, S. 57.

als jene der Natur entsprechenden, welche der souveräne Wille der Völker selbst auf Grund ihrer nationalen Eigenheiten vorzeichnet!'[1]

Bakunin hielt sich in Dresden als politisch Verfolgter im Versteck; die russische und österreichische Regierung fahndeten auf ihn. Heimlich war er von Leipzig herübergekommen und lebte hier, anfangs in Röckels, der Wagnerschen gegenüberliegenden Wohnung in der Friedrichstraße 29, zeitweilig auch, wie es scheint, in einer eigenen provisorischen Niederlassung im Naumannschen Hause im kgl. ‚Menageriegarten', ebenfalls in der Friedrichstadt. Es war mehr als die bloß gelegentlichen Berührungen der Nachbarschaft und der gemeinsamen Beziehungen zu Röckel, was Wagner für den abenteuerlichen Umsturzmann ein näheres Interesse fassen ließ, dessen ‚vielseitige Bildung und weltmännische Erfahrung, die er in allen Kreisen und Schichten der europäischen Gesellschaft auf seinen Irrfahrten als politischer Flüchtling und Verschwörer gesammelt, und dessen glänzende Beredsamkeit in mehr als sieben lebenden Sprachen seiner Persönlichkeit einen fesselnden Reiz verlieh'. Er war ein Mann von imponierender physischer Kraft; unbändiger Mut und phantastische Schwärmerei belebten den Blick seines Auges; es lag etwas Löwenartiges in ihm.[2] Gleichwohl muß es als eine irreführende, auf mangelnder Kenntnis der Persönlichkeit des Meisters beruhende Behauptung bezeichnet werden, wenn der mehrgenannte jüngste Beurteiler von Wagners ‚geistiger Entwickelung'[3] den Einfluß dieses Mannes auf ihn als ‚bezwingend' und ‚überwältigend' darstellt. Aus seiner verzweifelten Einsamkeit heraus habe er sich dem bestrickenden Wesen jenes merkwürdigen Fremdlings hingegeben; er sei von ihm wie berauscht gewesen; Bakunins Beredsamkeit habe ihn ganz umstrickt und hingerissen. Es sind fast dieselben Worte, deren sich derselbe Autor zuvor in seiner Darstellung der Beziehungen Wagners zu Röckel bedient hat (S. 262); ihre charakteristische Färbung steht in wesentlichem Zusammenhang mit jener bereits betonten eigentümlich apologetischen Tendenz seines Buches, die den Dichter des ‚Siegfried' und des ‚Jesus von Nazareth', der bereits einen ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' geschaffen, bei jedem Anlaß immer wieder wie ein unbeschriebenes Blatt, jedem beliebigen äußeren Einfluß zugänglich, darzustellen versucht.[4] Wer sich aus den gleich-

[1] 17. Anniversaire de la Révolution Polonaise. Discours par M. Bakounine. Paris 1847. Zitiert nach Dinger S. 166, Anm. — [2] Dinger R. Wagners geistige Entwickelung S. 225. — [3] Dinger, a. a. O. S. 224—25. — [4] Hingegen bemerkt Wagner selbst bereits im September 1849 von Zürich aus brieflich gegen den alten Freund Heine: ‚Es ist nun einmal Euer Wahn, Alles, was Euch an mir nicht gefallen hat, und was Ihr aus den Anregungen der Zeit im Allgemeinen und meinem Wesen im Besonderen Euch nicht sofort zu erklären verstandet, den üblen Einflüssen eines Anderen' (Röckel!) ‚zuzuschreiben: die Vordersätze meines Glaubens, wie Ihr sie aus meinen Werken und meinen Ansichten kanntet, fandet Ihr wohl richtig, erschrakt aber über die logisch notwendige Konsequenz dieser Vordersätze'. (Briefe an Uhlig, Fischer, Heine S. 381—82.)

zeitigen Aufzeichnungen im Anhange zum Entwurf des ‚Jesus von Nazareth' oder im Eingange des Nachlaßbandes ‚Entwürfe, Gedanken, Fragmente'[1] die damalige Weltanschauung des Künstlers in ihrer ganzen feurigen Spontaneität vergegenwärtigt und daraus einen Begriff von der idealen Bedeutung der ‚Revolution' geschöpft hat, wie sein Geist sie ersehnte, wie er sie nach seinen Kräften herbeizuführen strebte, wird bei aller persönlichen Sympathie und Bewunderung Wagners für den wunderlichen Gast seines Freundes nicht von einer ‚Hingabe'(!) seinerseits an dessen spezielle sozial-politische Lehren und einem ‚bezwingenden' Einfluß desselben auf seine Überzeugungen reden. Dagegen lebte die Persönlichkeit des merkwürdigen Mannes in der Erinnerung des Meisters allerdings mit größter Anschaulichkeit fort: das Kolossale der Erscheinung des großen, starken Menschen, sein echt slavischer Typus, die Verbindung rücksichtslos herausfordernder Energie mit feinem Zartgefühl,[2] seine unverwüstliche physische Ausdauer, die es ihm nachmals ermöglichte, auf wunderbare Art aus Sibirien zu entfliehen und auf einer Fußwanderung bis an den Amur das englische Schiff zu erreichen, das ihn in Sicherheit bringen sollte; sein mähnenartig wallendes Haupthaar, selbst seine auffallend weiße Hautfarbe, die er einmal beim Entkleiden an ihm beobachtet. Auf seinen täglichen weiten Spaziergängen habe Bakunin ihn häufig begleitet. Auf diesen einsamen Wegen außerhalb Dresdens war der Verfolgte vor unliebsamen Begegnungen sicher; in der Nähe der Stadt pflegte dann Wagner unter dem Vorwande der Ermüdung eine Droschke zu nehmen, um ihn ungefährdet in sein verschwiegenes Asyl zurückzubringen. Was ihm diesen Umgang ermöglichte, war keineswegs eine vermeintliche Identität der Anschauungen im Einzelnen, sondern die konsequente, großherzig naive Vorurteilslosigkeit der genialen Natur, die er, dem nichts Menschliches

---

[1] Beide sind gegenwärtig im Verlage von Breitkopf und Härtel in neuer Ausgabe zu einem Ergänzungsbande der ‚Gesammelten Schriften' vereinigt. — [2] Als Beweis dieses Zartgefühls führte Wagner noch in einer Tischunterhaltung im Sommer 1878, der wir auch die obigen Züge entnehmen, die Zurückhaltung an, die sich Bakunin bei seinem nachmaligen Schweizer Aufenthalt auferlegt, indem er jeden Besuch des Meisters in dem benachbarten Triebschen vermied, um nicht zu neuen Klätschereien Anlaß zu geben. Er habe damals sonderbarerweise für einen russischen Spion gegolten und sich deshalb auf einem seiner Billets scherzhaft als ‚espion russe' unterzeichnet. Einen ferneren Beweis dafür liefert die bei seinem Verhör auf dem Königstein am 19. Sept. 1849 abgegebene Erklärung, wonach er Wagner ‚sofort als Phantasten erkannt und obwohl mit ihm, und auch öfter über Politik, gesprochen, doch nie sich zu gemeinsamem Handeln verbunden habe'. Diese Worte, — wenn man insbesondere in Betracht zieht, daß sie eben ‚Akten' und ‚Protokollen' entstammen und der Verhörte demnach für ihre Fassung nicht verantwortlich ist, können jedem urteilsfähigen Leser nur ein Zeugnis für sein taktvolles Bestreben sein, den Abwesenden in den Augen seiner reaktionären Richter nicht zu kompromittieren. Man vergleiche aber dazu die niedere Auslegung, die Dinger an mehreren Stellen seines Buches (S. 205, 225) davon macht.

fremd war, zu jeder Zeit Personen jeder politischen Richtung und Überzeugung entgegentrug. So gut, wie mit dem slavischen Umsturzmann, wäre er zu eben derselben Zeit mit jedem beliebigen deutschen Großherzog vor den Toren Dresdens spazieren gegangen, ohne sich dadurch von seiner Gesinnung das Mindeste zu vergeben. In dieser, durch keine äußere Rücksicht in Bande zu schlagenden, völligen Unabhängigkeit des Charakters dokumentiert sich eben jene, gewissen Geschichtsschreibern so anstößige, weil ihnen unbegreifliche ‚Erhabenheit des Künstlers über seine Mitwelt'. Sie ist das ethische Korrelat jener objektiven Erkenntnis des Dichters, von welcher Wagner wenige Jahre später in ‚Oper und Drama' mit den Worten spricht: ‚In der Ruhe des Alters gewinnen wir das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, d. h. jene Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen des Lebens.'[1]

Wagner zitiert in späterer Zeit, um seine Stellung zu der damaligen revolutionären Erhebung zu kennzeichnen[2], den Ausspruch des greisen Thomas Carlyle, der in dem Ausbruch der französischen Revolution einen neuen, dritten Akt oder Teil des Dramas der Weltgeschichte erkennt, dessen zweiter Teil vor 1800 Jahren begonnen. Es sei die unbezwingliche Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer, die er menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein unbewußtes, aber todesernstes Suchen nach wahren Herrschern und Lehrern. ‚Das tausendjährige Reich der Anarchie, — kürzt es ab, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroisch Weisen, die da kommen!'[3] ‚Ich glaubte', sagt Wagner von sich selbst, ‚an die Revolution, wie an ihre Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Übertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als eine politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte.' Diesen seinen Glauben an die Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit einer großen allgemein deutschen, ja europäischen Umwälzung bezeugt auf das Beredteste jene ‚eingestreute verkehrt aufgeschriebene Bemerkung' in den Aphorismen des Nachlaßbandes: ‚Eine ungeheure Bewegung schreitet durch die Welt: es ist der Sturm der europäischen Revolution

[1] Allerdings wird diese ‚Ruhe' von ihm selbst als nichts anderes erklärt, wie als ‚die — durch Resignation beschwichtigte — Leidenschaft; wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit'. Vgl. ‚Wagner-Lexikon' s. v. ‚Ruhe'. — [2] Einleitung zum dritten und vierten Bande der ‚Gesammelten Schriften', 1872. — [3] Thomas Carlyle, ‚Geschichte Friedrichs des Großen'.

Jeder nimmt an ihr Teil, und wer sie nicht fördert durch Vorwärtsdrängen, der stärkt sie durch Gegendruck'. Wenn er sich aber in der damaligen Periode nach den heroischen Naturen umsah, die mit Hintansetzung jenes egoistischen Interesses Leben und Persönlichkeit an die von ihnen verfochtene Sache setzten, um nach ihren Kräften die trübe Gährung des Überganges zu einer ersehnten neuen Epoche ‚abzukürzen', so hatte er hierfür gewiß minder nach ihrem politischen Glaubensbekenntnis zu fragen, als — vor Allem! — nach wirklichen Charakteren, wahrhaften Männern, wie er sie leider an der Spitze des sächsischen Staatswesens ebenso wenig, als in der glorreichen obersten Verwaltung der öffentlichen Kunstangelegenheiten antraf.

Mit Recht weist Chamberlein darauf hin, wie der eigentümliche Hauch der Begeisterung, der in jenen Tagen über ganz Deutschland wehte, selbst nüchterne Naturen in einen Zustand der Exaltation versetzte und sie vorübergehend über sich selbst hinaushob. Er hat dabei vorzugsweise Röckel im Sinne, dessen, im Verhältnis zu seinem großen Freunde gewiß nicht zu überschätzende, geistige Bedeutung dennoch — in der Ausübung freiwillig auf sich genommener Pflichten — Alles hinter sich ließ, was von einem plötzlich aus seiner Stellung entlassenen ehemaligen Kgl. Sächsischen Musikdirektor, der außerdem eine ganze Familie zu versorgen hatte, erwartet werden konnte. Zu solchen Pflichten gehörte neben seiner Tätigkeit als Deputierter des sächsischen Landtages namentlich noch seine bereits erwähnte publizistische Wirksamkeit in den, seit dem 26. August 1848 wöchentlich einmal von ihm herausgegebenen ‚Volksblättern'. In diesem letzteren Zweige seiner Tätigkeit hat ihn Wagner aus dem ihm eigenen Mitteilungsdrange, behufs näherer Ausführung der von ihm in seiner Vaterlandsvereins-Rede niedergelegten Gedanken, und um dem Freunde dadurch einen Dienst zu erweisen, seit dem ersten Beginn seines Unternehmens wiederholt mit eigenen Artikeln unterstützt. Trotz aller seit langen Jahren darauf verwandten Bemühungen, eines Exemplares dieser inzwischen selten gewordenen Zeitschrift habhaft zu werden, ist uns eine eingehende kritische Revision derselben bisher noch nicht möglich gewesen; und es wäre wohl mehr als verwegen, aus den zerstückelten Auszügen, die Dr. Dinger in seinem Buche als Parallelstellen zu jener Rede mitteilt,[1] die Autorschaft Wagners z. B. an den Artikeln ‚Was ist Kom-

[1] Seltsamerweise werden jene Auszüge a. a. O. mit der besonderen Absicht angeführt, den Beweis dafür zu erbringen, die von Wagner in seiner Vereinsrede vorgetragenen positiven Gedanken seien ‚nicht sein persönliches (gemeint ist: ›ausschließliches‹) Eigentum'. Zu diesem Zwecke konfrontiert Dinger in zwei gegenüberstehenden Kolumnen auf der einen Seite den Text der Rede Wagners, auf der anderen eine Anzahl ausgewählter Parallelstellen aus der gleichzeitigen politischen Tagesliteratur. Auf das Komische dieses Argumentationsverfahrens hat bereits Chamberlain hingewiesen. ‚Es soll eine Beeinflussung nachgewiesen, es soll gezeigt werden, daß Wagner nachsprach, was er andere hatte sagen

munismus?', ‚Frankreich', ‚Deutschland und seine Fürsten' bei aller subjektiven Überzeugtheit davon apodiktisch behaupten zu wollen.[1] Zwei ausführliche Aufsätze, an deren Echtheit wir aus inneren Gründen keinen Zweifel hegen, (‚Der Mensch und die bestehende Gesellschaft' und die ‚Revolution') sind von dem genannten Autor durch Neuabdruck ihrer bisherigen Vergessenheit entzogen worden. Der darin herrschende Geist bekundet aufs Deutlichste, daß es für den Künstler nicht erst jenes vorübergehenden Umganges mit Bakunin bedurfte, um zu der Überzeugung zu gelangen, ein etwaiger Zusammenbruch unserer ‚Zivilisation' sei nicht das größte Unglück, das unseren Erdteil betreffen könne, — eine Überzeugung, der er bis zu seinem letzten Atemzuge getreu geblieben ist![2] Am Palmsonntag den 1. April gelangte zum dritten und letztenmal Beethovens neunte Symphonie unter Wagner zur Aufführung. Wie immer, war ihre Wirkung auf das Publikum eine zündende. Sie schlug ein, wie ein elementares Ereignis, wie ein Gewitter, aus dessen finsterem Gewölk der goldhelle Sonnenschein siegreich hervorbricht. Die allgemeine Spannung der Gemüter gab dem letzten Satze wohl diesmal noch eine besondere Deutung. Unter den Zuhörern befand sich wiederum der junge Hans von Bülow. Eine eigentümliche Erfahrung aber bot dem Künstler die Begeisterung Bakunins für das Werk, welcher der Aufführung trotz aller ihm drohenden Gefahr im Verborgenen beiwohnte. Von seinen enthusiastischen Äußerungen erzählte Wagner auf einem seiner Nachmittagsspaziergänge um die Stadt seinem jungen Begleiter Gustav Kietz. Mit bewundernder Lebhaftigkeit gab er ihm dabei eine Schilderung der fesselnden Persönlichkeit dieses Propheten der sozialen Revolution und des neuen Weltalters. ‚Alles, Alles, hat er gesagt, wird zu Grunde gehen, nichts mehr

---

hören; gut! Zu diesem Zwecke werden den Ausführungen Wagners gegenüber 99 angebliche ›Parallelstellen‹ abgedruckt. Wenn man aber die Sache näher untersucht, so stellt sich heraus, daß 92 von den betreffenden Stellen aus der Zeit nach Wagners Rede, zum Teil sogar erst viele Monate später, aus dem Jahre 1849, datieren! Eine so eigentümliche Beweisführung ist mir noch nie unter die Augen gekommen, außer in der Fabel vom Wolf und vom Lamm. Davon abgesehen, sind 71 Stellen, also mehr wie zwei Drittel der Gesamtzahl, der Zeitschrift ›Die Volksblätter‹ entnommen, von welcher Dinger behauptet, Wagner sei einer ihrer ›eifrigen Mitarbeiter‹ gewesen! Wenn aber Wagner ein Mitarbeiter der Volksblätter war, — wie soll dann aus diesen ›Parallelstellen‹ sich ›ohne weitere Erläuterung ergeben‹, daß die Gedanken der Vaterlandsvereinsrede ›nicht Wagners persönliches Eigentum‹ sind? Die angeführten Stellen könnten ja von Wagners eigener Hand sein!' (Bayr. Blätter 1894, S. 76.) — [1] Bei dem zuletzt genannten Aufsatze (‚Deutschland und seine Fürsten') ist die Autorschaft Wagners Herrn Dr. D. selbst, wie uns dünkt, sehr mit Recht, aufgefallen; er zitiert daraus einen Passus, und fügt hinzu: ‚Klingt das nicht ganz wie — Wagner?' Das hindert ihn nicht, vier andere Stellen desselben Aufsatzes (S. 111, 115/16, 125/26) unter seine — ‚Parallelstellen' zu setzen! — [2] Vgl. die hierauf bezüglichen Zusammenstellungen in dem Aufsatz des Verfassers ‚Richard Wagner als Revolutionär' im Bayreuther Taschenbuch 1889, S. 16.

wird bleiben; nicht nur die Musik, auch die anderen Künste, auch Ihr Cornelius' — er kannte und teilte die Bewunderung seines jungen Freundes für diesen Meister[1] — nur Eines wird nicht vergehen und ewig bleiben: die neunte Symphonie'. Auch die einzige schriftlich bewahrte Erinnerung Wagners an seine Unterhaltungen mit dem seltsamen Fremdling knüpft ersichtlich an das gemeinsame künstlerische Erlebnis: das merkwürdige Selbstbekenntnis dieses Mannes, daß er ‚auf dem Punkte des Ekels an unserer Zivilisation angelangt, Lust empfunden habe — Musiker zu werden'. Wie sehr diese paradoxe Gegenüberstellung mit dem tiefsten eigenen Empfinden des Künstlers zusammentraf, beweist wohl am besten jener, noch in der ‚Beethoven'-Schrift v. J. 1870 enthaltene Satz: ‚Wie einst aus der römischen Universal-Zivilisation das Christentum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Zivilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: ‚unser Reich ist nicht von dieser Welt.' Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge. Erfahre jeder an sich, wi die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Dies ist nun aber, im ernstesten Sinne genommen, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Zivilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein.'

Unter dem unmittelbaren Eindruck des ungeheueren Beethovenschen Werkes ist der flammende Aufsatz ‚Die Revolution' abgefaßt, der gerade acht Tage später, am Sonntag den 8. April, ohne Namensnennung des Autors, als Leitartikel in den ‚Volksblättern' erschien. Der erhabene Schwung, die visionäre Anschaulichkeit dieser begeisterten Darstellung erhebt sie in ihrer Art zu einem dichterischen Kunstwerke von mächtigster Wirkung. Rein persönlich betrachtet, ist es der Sehnsuchtsruf des geknechteten Künstlers, der sich innerlich längst von einer absurden Lohntätigkeit abgelöst hat, in die ihn äußerer Zwang noch bis zu einer erwarteten großen Entscheidung bannt.[2] Dennoch springt es uns aus jeder Zeile dieses Artikels in die Augen: der ihn schrieb, dachte an keine Dresdener Theaterreform mehr; er hatte nur noch ein großes weltgeschichtliches Ereignis vor Augen, dem gegenüber ein jedes, selbst das edelste Sonder-

---

[1] Vgl. ‚Wagner-Encyklopädie' s. v. ‚Peter Cornelius', und die dort zitierte briefliche Erwähnung, daß er bis jetzt nur das Cornelius'sche Nibelungenblatt und Beethoven über seinem Schreibtisch hangen habe. — [2] Vgl. seine gegen den jungen Kietz getane Äußerung, als dieser ihn eines Abends nach einer ‚Martha'(!)-Aufführung abholte, wie dergleichen so gar nicht seine Sache sei: ‚er dirigiere das Zeug und wenn es aus sei, ginge er seiner Wege'. — Der Aufsatz ist bis zu einer dereinstigen Zusammenstellung sämtlicher literarischer Dokumente aus der Revolutionsperiode des Künstlers im Anhange dieses Bandes, als zu Wagners Biographie gehörig, mit abgedruckt.

interesse ihm kleinlich erscheinen mußte. ‚Der Blick, den ich aus meiner brütenden Einsamkeit heraus auf die politische Außenwelt warf, zeigte mir jetzt die nahe bevorstehende Katastrophe, die Jeden, dem es um eine gründliche und wesentliche Änderung der schlechten Zustände Ernst war, verschlingen mußte, wenn er seine Existenz, selbst in diesen schlechten Zuständen, über Alles liebte. Dem bereits offen und frech ausgesprochenen Trotze des ausgelebten Alten gegenüber, das um jeden Preis sich in seiner Existenz erhalten wollte, mußten meine früher gefaßten Pläne, wie der einer Theaterreform, mir jetzt kindisch vorkommen. Ich gab sie auf, wie Alles, was mich mit Hoffnung erfüllt und so über die wahre Lage der Dinge getäuscht hatte. Im Vorgefühle der unvermeidlichen Entscheidung, die auch mich, mochte ich tun was ich wollte, treffen mußte, sobald ich eben nur meinem Wesen und meinen Gesinnungen treu blieb, floh ich jetzt jede Beschäftigung mit künstlerischen Entwürfen; jeder Federzug, den ich geführt hatte, kam mir lächerlich vor, jetzt, wo ich unmöglich noch durch eine künstlerische Hoffnung mich belügen und betäuben konnte. Des Morgens verließ ich mein Zimmer mit dem öden Schreibtische, und wanderte einsam hinaus in das Freie, um mich im erwachenden Frühlinge zu sonnen, und in seiner wachsenden Wärme alle eigensüchtigen Wünsche von mir zu werfen, die mich irgend noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen binden konnten, aus der all' mein Verlangen mit Ungestüm mich hinaustrieb.'

In diese Zeit eines erregten Abwartens und Beobachtens der Vorgänge fallen die von Dinger mehrfach erwähnten Zusammenkünfte im Naumannschen Hause im Kgl. Menageriegarten, an denen angeblich Richard Wagner wiederholt sich beteiligt haben soll. Der genannte Forscher beruft sich dafür seltsamerweise auf die Mitteilungen eines damaligen offiziösen Organs von eigentümlicher Färbung,[1] von denen er hinzufügt, daß sie ‚offenbar' (!) ‚auf Aktenkenntnis' beruhen. Nun lehrt allerdings die Erfahrung, daß es Historiker gibt, denen eine gelegentliche Verwechselung von Akten und Fakten mitunterläuft, denen ‚Aktenkenntnis' beinahe soviel bedeutet als Kenntnis der Wirklichkeit, die es sich wenig anfechten lassen, daß gerade die damaligen Akten von Irrtümern und Denunziationen wimmeln.[2] Bedenklicher aber werden die erwähnten ‚Mitteilungen' noch durch den ferneren Umstand, daß sie vor einer näheren Prüfung als beinahe völlig inhaltlos sich ergeben,

[1] ‚Die Fackel, Oppositionsblatt gegen Lüge und Unverstand', herausgegeben von Hugo Häpe (nachmaligem Geh. Regierungsrat in Dresden), Kommissionsverlag der Buchdruckerei des Verlagskontors in Grimma. Die Existenz dieses ephemeren Journals, wie so vieler ähnlicher in jenen unruhigen Tagen, gehört ausschließlich den Jahren 1848 und 1849 an. — [2] ‚Schamröte würde dem Leser ins Gesicht steigen, wenn er jene elenden Denunziationen vor Augen hätte, auf Grund deren man damals in deutschen Landen, in zivilisierten Staaten, verurteilte und richtete' (Oppenheim, R. Wagners Sturmjahre, Frankf. Ztg. 16. Juni 1877).

als eine spannungerweckende Einleitung ohne Fortsetzung und Schluß, aus der wir buchstäblich gar nichts an greifbaren Tatsachen erfahren. Diese trotzdem ‚sehr bemerkenswerten' Zusammenkünfte sollen dem nachträglichen Berichte des Grimmaer Blattes zufolge etwa drei Wochen vor dem Ausbruch des Kampfes, also ca. vom 12. April ab, in der Friedrichstadt abgehalten worden sein, und zwar in der letzten Zeit täglich nachmittags von 3 oder 4 Uhr an bis zum Abend, oft bis in die Nacht hinein. Der Ort der Versammlung, die bereits erwähnte Naumannsche Wohnung im Kgl. Menageriegarten, sei mit besonderer Vorsicht ausgesucht gewesen: das Haus bestand nämlich bloß aus einem Parterre, war besonders umzäunt und von Niemand weiter als der Naumannschen Familie bewohnt, so daß eine Verräterei durch die Hausgenossen nicht zu fürchten war. Zu dem Hause selbst war aber von vier verschiedenen Seiten her[1] der Zugang möglich; die Teilnehmer jener Zusammenkünfte (der Bericht nennt sie einfach: ‚die Verschworenen'!) konnten deshalb von verschiedenen Richtungen her gleichzeitig sich versammeln, ohne durch ihre Zahl auffällig zu werden. In der Regel sollen sich dreißig bis vierzig Personen dazu eingefunden haben. Nun erwartet man doch vor Allem die Nennung bestimmter politisch einflußreicher Persönlichkeiten, sowie irgend eine ‚aktenmäßig' konstatierte Angabe über den Zweck dieser Zusammenkünfte, und falls es, wie nicht zu bezweifeln, um politische Umtriebe sich gehandelt, über den besonderen Inhalt und Gegenstand dieser Verhandlungen, der doch für die spätere gerichtliche Untersuchung von besonderem Interesse hätte sein müssen. Vergebens! Selbst über die charakteristische Beschaffenheit des Lokales schwebt ein völliges Dunkel. Dinger nimmt an, es sei die Privatwohnung Bakunins gewesen;[2] diese Annahme steht aber bei näherer Erwägung in Widerspruch zu seiner eigenen, freilich unbestimmten Angabe,[3] wonach dieser überhaupt erst ‚kurze Zeit vor Ausbruch des Aufstandes' nach Dresden gekommen sei, während doch die mysteriösen Zusammenkünfte in dem genannten Hause nachweislich bereits seit dem verflossenen Winter stattgefunden hatten. Es scheint sich demnach vielmehr um das Versammlungslokal eines der zahlreichen politischen Klubs jener Tage von mehr oder weniger privatem Charakter zu handeln, der sich seines gesetzlichen freien Versammlungsrechtes hier ebenso gut, wie etwa in jenem vorerwähnten Lokale der Brüdergasse bediente und vorzugsweise aus Bewohnern der entlegeneren Friedrichstadt bestand, und Bakunin darin nur vorübergehend Aufnahme gefunden zu haben. Über Inhalt und Gegenstand der hier geführten Verhandlungen besagt der Bericht nicht das Mindeste, ebensowenig über die Zusammensetzung der hier tagenden Gesellschaft. Als regelmäßige Teilnehmer sollen von sämtlichen

[1] Von der Ostrastraße, vom Milchgarten, vom Kammergute und durch das Gehege. — [2] Dinger, S. 168 und 178. — [3] Dinger, S. 166.

30—40 Personen nur fünf(!) erkannt worden sein: die damaligen Redakteure der ‚Dresdener Zeitung', Hermann Lindemann und Ludwig Wittig, ferner Kapellmeister Richard Wagner und Musikdirektor Röckel, endlich Bakunin. Eine wunderliche Zusammenstellung! Nur ein Name wird in demselben Zusammenhange noch genannt: ‚noch ein anderer Held jener unglückseligen Ereignisse, ein gewisser Heine, der sich Zivilingenieur nannte, früher an einer Eisenbahn beschäftigt war, in der letzten Zeit Unterricht gab und jetzt steckbrieflich mit verfolgt wird'. Es ist nicht völlig klar, wer unter diesem Ingenieur Heine gemeint sei; man denkt unwillkürlich zunächst an den (durch Lüttichaus Ungunst soeben in Dresden privatisierenden) Sohn des alten ‚Heinemännel' und mehrerwähnten jüngeren Freund des Meisters (S. 256), dem aber der Hetzeifer des reaktionären Grimmaer Organs bei dieser Gelegenheit die schaudererregende Erfindung einer besonderen Guillotine(!) zuschreibt, — deren Modell einige Zeit vor dem Ausbruch des Aufstandes ‚hier' (also doch wohl: in derselben Naumannschen Behausung) aufgestellt gewesen sei![1] Nun liegen aber über eben dieselben Zusammenkünfte im Kgl. Menageriegarten noch andere Aussagen vor, die nicht bloß vermutlich, sondern tatsächlich den ‚Akten' des Kgl. Gerichtes entstammen, einerseits des angestellten Pachtgärtners, andererseits der Inhaberin und Besitzerin des Lokales, der Witwe Naumann, und ihres Sohnes, des Rechtskandidaten Naumann, nachmaligen Redakteurs der ‚Dresdener Zeitung'.[2] Was melden nun diese? Die Zeugenaussage des Pachtgärtners führt aus, daß ‚schon von Ende vergangenen Winters an, namentlich aber in den letzten sechs Wochen vor Beginn des Aufruhrs, zu wiederholten Malen dann und wann sehr zahlreiche Versammlungen vorkamen'. ‚Diese fanden im Anfange wöchentlich einige Male, in der letzten Zeit täglich statt, und kamen da immer zwanzig bis dreißig Personen zusammen, die sich in der Regel sogar um 3 Uhr nachmittags einfanden und erst am Spätabende, wohl auch vielleicht erst in der Nacht, von da wegbegaben. Ich habe unter solchen weiter niemand, als den Kgl. Kapellmeister Wagner erkannt.' Die Zahl der Versammelten hat in dieser ‚aktenmäßigen' Angabe gegen die vorhergehende schon um 10 Personen abgenommen. Die offizielle Zeugenaussage der Hausinhaberin[3] endlich spricht überhaupt nur von ‚einigen Herren', darunter ‚einige Male der Kapellmeister Wagner', die ‚teils am Tage, teils in den Abendstunden, bei diesem

[1] Nach Dinger wäre in demselben Hause, zufolge den ‚Akten' (S. 5 und 20) ‚mutmaßlich' ein ‚Depot von Schießpulver, Munition, namentlich Schrapnells (Handgranaten) unterhalten worden'! — [2] Sie finden sich ebenfalls bei Dinger S. 178 und 179, Anm. — [3] Protokoll S. 10 und 11, Aussage der Witwe Naumann: ‚Bei diesem Dr. Schwarz sind in der Zeit, während welcher er bei mir wohnte, einige Male der Kapellmeister Wagner und noch einige Herren, die ich aber nicht kannte ... gewesen.' Der Sohn, Rechtskandidat J. Naumann, sagt aus, er habe mit den bekannten Männern der sog. radikalen Partei nie einen vertrauten Umgang gehabt und an den ‚Konferenzen' bei Dr. Schwarz nicht teilgenommen.

Dr. Schwarz (Bakunin) gewesen seien'. Genug daher von diesen geschichtlich wertlosen, wüsten und unklaren Proben des Dresdener politischen Klatsches, den die Filtration durch Königlich Sächsische Gerichtsakten und Protokolle nicht genießbarer macht. Wir erfahren daraus mit Sicherheit nur so viel, als wir uns auch ohne diese Quellen lebhaft vorstellen können, nämlich daß sich der Künstler, zu einer Zeit, wo er mit seinem Dresdener Anstellungsverhältnis nur noch rein äußerlich zusammenhing, nach langer Zurückgezogenheit, in den erregten Wochen des Monates April, in denen die verbündeten Regierungen eine entschieden feindselige Stellung gegen die volkstümliche Bewegung genommen hatten, und fast jeder Tag eine neue aufregende Maßregel brachte, wiederholt in den ihm nächstbenachbarten Räumlichkeiten eines Versammlungsortes gezeigt habe, um sich über den Gang der Ereignisse auf dem Laufenden zu erhalten und die Haltung der revolutionären Partei zu beobachten. War er ursprünglich durch die Angelegenheit seines Reorganisationsentwurfes auf die besondere Weisung Oberländers, an den er zunächst sich gewandt, in eine erste Fühlung mit den radikalen Kreisen Dresdens geraten, war die oft unterbrochene, nur durch den Umgang mit Röckel aufrecht erhaltene Berührung mit ihnen während fast eines vollen Jahres mit seinen Bemühungen um die Schicksale dieses Entwurfes zusammengefallen, so stand doch die Sache nun für ihn anders: die besondere künstlerische Angelegenheit war gegen die teilnahmvoll erregte Beobachtung der Symptome einer umfassenden geschichtlichen Bewegung zurückgetreten, die fast das ganze deutsche Volk in ihre Kreise zog, während andererseits die Höfe von Berlin, Dresden und Hannover sich längst verständigt hatten, eben diese Bewegung, sobald die Gelegenheit sich günstig zeige, mit Gewalt der Waffen zu unterdrücken.

Röckels Bericht datiert das erneute Interesse Wagners an den politischen Vorgängen, von denen er sich eine Zeit lang mit bitterer Enttäuschung und in tiefstem Mißmute abgewendet, ausdrücklich von dem, mit der Berufung des Ministeriums Beust offen erklärten Eintreten der Reaktion.[1] Unter schweren Wehen war am 28. März die deutsche Reichsverfassung zustande

[1] ‚Richard Wagner — dessen spätere langjährige Verfolgung ihren einzigen Grund nur in dem Zorn darüber haben konnte, daß er zwischen Berufspflicht und Gewissen zu unterscheiden und auch als königlicher Kapellmeister noch frei zu denken wagte — hatte sich längst in tiefem Mißmut von der mit so lebhafter Begeisterung begrüßten Erhebung des Jahres 1848 wieder abgewendet und Trost für die bittere Enttäuschung in seinen künstlerischen Entwürfen gesucht. Das mit der Berufung des Ministeriums Beust offen erklärte Eintreten der Reaktion reizte jedoch seine Aufmerksamkeit wieder und die Vorgänge der ersten Maitage mochten wohl auch ihm die Hoffnung auf einen entschlossenen Widerstand des Volkes erweckt haben, der bei der allgemeinen Stimmung in Deutschland, ja in ganz Europa, möglicherweise noch eine glückliche Wendung der Dinge herbeiführen konnte.' (A. Röckel, Sachsens Erhebung, S. 58.)

gebracht und von der Frankfurter ‚Nationalversammlung' angenommen worden. Am 3. April traf die Deputation des Parlamentes, welche König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen seine Ernennung zum deutschen Kaiser mitteilen sollte, in Berlin ein und erhielt die bekannte Zurückweisung. Es konnte sich wohl niemand darüber täuschen, daß seine Bedenken gegen die Berechtigung der Frankfurter Versammlung jedenfalls weit geringeren Anteil an dieser Ablehnung hatten, als die mit ihrer Annahme unerläßlich verknüpfte Bedingung einer vorherigen Anerkennung der Reichsverfassung. ‚Dem Kaiser', sagt Röckel mit Recht, ‚konnte es nicht so leicht gelingen, die Reichsverfassung wieder zu beseitigen, oder nach seinem Belieben umzumodeln, wie dies dem Könige von Preußen wurde; denn hinter der Reichsverfassung stand das gesamte deutsche Volk in eifersüchtiger Wachsamkeit.' Hatten sich doch die deutschen Regierungen den Vorbehalt ausgemacht, daß diese Verfassung für keinen der Einzelstaaten bindend sein sollte, bevor nicht Regierung und Volksvertretung des betreffenden Staates sich für die Annahme an ihrem Teil ausgesprochen hätten. In einer Zirkularnote vom 28. April ermahnte nun die preußische Regierung ihre Verbündeten, den gefährlichen Krisen, die in manchen Ländern durch ein starres Festhalten an den Beschlüssen der Reichsversammlung hervorgerufen werden könnten, gemeinsam entgegenzutreten; sie selbst sei dazu im vollen Umfange bereit, und werde ihre Maßregeln so treffen, daß sie den verbündeten Regierungen die etwa gewünschte und erforderliche militärische Hilfe rechtzeitig werde leisten können. Inzwischen hatten die sächsischen Minister, unter Führung des Grafen Beust, dem sächsischen Könige geraten, die Kammern des widersetzlichen Landtages schleunigst aufzulösen. Nachdem diese am 12. und 14. April mit überwältigender Mehrheit die sofortige Anerkennung der Reichsverfassung beschlossen, sodann auch ihr Mißtrauensvotum gegen das Ministerium erlassen hatten, wurde noch an demselben Sonnabend, den 28. April, das Auflösungsdekret des Landtages vom Könige unterzeichnet, und trotz des Protestes beider Kammerpräsidenten gegen dieses verfassungswidrige Abtun der Landesvertretung, die beschlossene Auflösung am darauffolgenden Montag, den 30. April, ohne das Beisein auch nur eines Ministers, durch einen einfachen Regierungskommissar tatsächlich vollzogen. Es geschah dies im Vertrauen auf die in den Händen der Regierung befindliche Gewalt der Militärmacht, sollte diese auch ihre Waffen im mörderischen Kampf auf ihre eigenen Väter und Brüder zu richten haben. Wie recht hatte demnach die seit lange sich bedroht fühlende Volkspartei in ihrem drängenden Betreiben einer organisierten ‚Volksbewaffnung' an Stelle der bisherigen lahmen Bürgergarde!

So traurig das Verhältnis zwischen Volk und Fürsten in jenen aufgeregten Tagen sich gestaltete, so war es doch die unmittelbare Konsequenz des

gesamten Verhaltens der deutschen Höfe und Regierungen vor und nach dem rühmlichen Aufschwung der ‚Freiheitskriege'. Als Richard Wagner fast zwanzig Jahre später (1867) dieses geschichtliche Verhältnis in seiner Abhandlung über ‚Deutsche Kunst und deutsche Politik' (für die Süddeutsche Presse) in so ergreifenden Zügen beleuchtete, zwang man ihn die Folge seiner Artikel abzubrechen; man fürchtete, er ‚werde sich um den Hals reden'. Man konnte das Erscheinen dieses freimütigen Appells an das Ehrgefühl deutscher Fürsten und Staatsmänner als selbständige Schrift nicht verhindern, noch weniger die Fortdauer dieses Mahnrufes, das Vermächtnis des Künstlers an seine gekrönten Zeitgenossen und ihre Nachfolger auf Deutschlands Thronen. Es ist kein würdevolles Bild, das uns die sächsische Geschichte jener Tage gewährt. Auf Seiten des Volkes, bei aller Liebe zu dem angestammten Herrscher, ein seit lange herausgefordertes trotziges Mißtrauen, im Bewußtsein der Vertretung schwer errungener Rechte; auf der andern ein rückhaltvoll berechnendes, im Verborgenen operierendes Verfahren, wie diese Rechte wieder zurückzuziehen seien; wofür der von Röckel gebrauchte Ausdruck einer ‚Fürstenverschwörung' nicht übel am Platze scheint. Die Auflösung des Landtages war vollzogen. Tags darauf traten auch die drei Staatsminister Held, v. Ehrenstein und Weinlig von ihren Posten; nur Graf Beust und der Kriegsminister Rabenhorst, ‚Kopf und Herz der Reaktion', verblieben in ihrem Amte. Mit welcher Bestimmtheit die ausscheidenden Amtsgenossen auf eine friedliche Lösung des Konfliktes zwischen Volk und König gerechnet hatten, wird aus dem Umstande ersichtlich, daß sie selbst über die wirklichen Absichten der Regierung getäuscht worden waren. Das vor allem auf seine Rückendeckung bedachte diplomatische Spiel des Beustschen Kabinetts bekundet sich in der denkwürdigen Tatsache, daß an demselben 28. April, an welchem die Auflösung der Kammern dekretiert war, in die Kgl. Hofbuchdruckerei noch eine andere Kgl. Verfügung gelangte, welche die Anerkennung der vom Volke gewünschten ‚Reichsverfassung' verkündete und gleich nach erfolgter Ausführung des ersten Dekretes veröffentlicht werden sollte, in der Folge aber, sobald die bestimmte Zusicherung militärischer Hilfe seitens der preußischen Regierung eintraf, aus der Druckerei wieder verschwand, resp. zurückgezogen wurde.[1]

[1] Aus diesem Doppelspiel erklärt sich die in mehreren vom 29. oder 30. April datierten politischen Korrespondenzen enthaltene voreilige Nachricht, die deutsche Verfassung sei bereits vom Könige anerkannt, man erwarte stündlich das Dekret aus der Staatsdruckerei. Das Eintreffen zweier preußischer Kuriere in der Nacht auf den 30. April änderte die Sachlage. ‚Ist nicht dieser Coup ein Meisterstück kgl. preußischer Propaganda, des Ich in das Nicht-Ich Versetzens?' ruft der Korrespondent der Augsb. Allg. Zeitung. O ihr Erbkaiserlichen in der Paulskirche, wir schelten euch nicht, aber wir beklagen euch, daß ihr euch jetzt mit der flachen Hand vor die Stirn schlagen werdet!' (Augsb. Allgemeine Zeitung 1849, S. 1934).

‚Sicher ist, daß Held dem Vorsitzenden des ‚Vaterlandsvereins', als ihm dieser am 1. Mai eine ‚Sturmadresse' überreichte, deutlich zu verstehen gab: er selbst habe für die Verfassung gestimmt und sei eben deshalb mit seinen beiden gleichgesinnten Genossen bereits zurückgetreten. Stand nun auf Seiten der zwei gegnerischen Minister auch der eigene Bruder des Königs, sein späterer Nachfolger Prinz Johann, so läßt es sich wohl begreifen, wie drei solche willenskräftige Männer einen für sein Volk liebevoll fühlenden, aber unselbständigen Fürsten dahin beeinflussen konnten, gegen die Erfüllung der Wünsche seines Volkes sein Veto einzulegen.'[1] Auf diese Art erklärt sich das, in der Geschichte des Konstitutionalismus bis dahin unerhörte Vorkommnis einer gleichzeitigen Auflösung von Landtag und Ministerium, durch Entlassung der bisherigen Majorität des Letzteren! Eine Maßregel, die sich begreiflicherweise auf die Eingeweihten, v. Beust und Rabenhorst, nicht zu erstrecken hatte.[2]

In seiner zweibändigen Oratio pro domo[3] sucht der damalige Ratgeber der Sächs. Regierung seine Haltung auf besondere Art zu rechtfertigen: der Mai-Aufstand sei ja gar nicht etwa eine Erhebung des ‚guten Dresdener Bergers'[4] gegen die ‚hohe Obrigkeit' gewesen, sondern ‚ein von langer Hand unter Beteiligung fremder revolutionärer Elemente und Persönlichkeiten vorbereiteter Ausbruch'.[5] Die Verweigerung der Anerkennung

---

[1] Wm. Ashton Ellis, Der Aufstand in Dresden, ein geschichtlicher Rückblick, Leipzig, 1893, S. 7. — [2] Es bestand demnach (nach Röckel) ‚in jenen verhängnisvollen Tagen weder eine Landesvertretung noch eine verfassungsmäßige Regierung; denn wenn auch — trotz der Solidarität des Ministeriums — nach dessen Entlassung die Chefs der zwei untergeordneten Departements des Auswärtigen und des Krieges in ihrer Stellung verblieben, so konnte doch gerade diese Minorität am allerwenigsten eine Staatsregierung repräsentieren. Es war nur ein neues Hinwegsetzen über alle Bedingungen eines verfassungsmäßigen Zustandes, wenn diese, überdies von dem entschiedenen Mißtrauen des ganzen Volkes gezeichneten Männer sich dennoch das ›Gesamtministerium‹ zu nennen und als solches zu betätigen wagten, und die nachträglichen Lobhudler jener Männer verraten, in Ermangelung alles Rechtssinnes, doch immerhin einige Gesetzkenntnis, wenn sie bekennen, daß dieselben ihre Existenz und unzweifelhaft auch ihr Leben auf das Spiel gesetzt hatten, wenn das Volk siegte'. (Röckel, Sachsens Erhebung, S. 32.) — [3] Ferd. Graf von Beust, ‚Aus drei Vierteljahrhunderten', Stuttgart 1887. — [4] Der in der spöttischen Nachahmung der sächsischen Aussprache des Wortes ‚Bürger' enthaltene Hohn nimmt sich im Munde des einstigen sächsischen Ministers um so frivoler aus, als er sich ja keineswegs gegen das aufständische, sondern gerade gegen das loyale Volk richtet! — [5] Graf Beust, a. a. O., S. 61. Die in den obigen Worten enthaltene Supposition durchzieht bekanntlich in dem Beustschen Memoiren-Werk die gesamte Darstellung der hier in Betracht kommenden Vorgänge. Niemand wird es einem vielangefochtenen Staatsmann verdenken, wenn er es nach Kräften versucht vor dem Forum der Geschichte sein eigener Anwalt zu sein; an literarischem Talent hat es ihm dabei wahrlich nicht gemangelt. Weniger eignet es sich für den unbestochenen prüfenden Geschichtsforscher, diese Darstellung bereitwilligst zu der seinigen zu machen!

der Reichsverfassung habe die Bombe zum Glück (!) vor der Zeit platzen lassen u. s. w. Nicht minder spricht Graf Waldersee, der damalige Kommandierende der preußischen Truppen in Dresden, unverhohlen die Ansicht aus, der Monarch von Sachsen habe ‚sehr wohl erkannt, daß seine Weigerung zum Bürgerkrieg führen mußte.' Man wollte demnach seitens der Regierung keine Ausgleichung, keine Verständigung, sondern den Kampf; man wollte die gewaltsame Entscheidung, bevor noch die Macht der Volkspartei in Sachsen, wie in ganz Deutschland, sich befestigt hätte. Man suchte, man erzwang sie schließlich. ‚Kein Zweifel, die Geschichte wird das Kabinett Beust für das Blutvergießen in Dresden verantwortlich machen; und daran wird auch das Vorgeben nichts ändern, daß alles das Werk einzelner ‚Agitatoren' gewesen sei; denn trotzdem über das ganze umgebende Land sofort der Belagerungszustand verhängt wurde, so war doch der am 26. November 1849 wieder eröffnete Landtag beinahe ebenso widersetzlich wie der vorhergegangene, und ward aus demselben Grunde — nämlich wegen beharrlichen Verlangens nach Anerkennung der ‚Reichsverfassung' — aufgelöst, worauf die früheren, ‚auf immer' beseitigten Landstände wieder einberufen wurden. Doch auch die Beustsche Politik wurde von der Nemesis erreicht! Durch sie war Sachsen schon Ende 1850 fast in den Krieg mit Preußen verwickelt worden, und 1866 ward ganz Sachsen samt seiner Hauptstadt von den wiederum siegreichen preußischen Truppen überflutet, während Beust, der übelberatende Ratgeber, gezwungen war, das sächsische Land zu verlassen und in österreichische Dienste zu treten.'[1] In Wahrheit galt schon damals das bereitwillige Anerbieten preußischer Truppen und deren beschleunigte Entsendung in den Nachbarstaat — eine Handlung, die vom Frankfurter Parlament als ‚schwerer Reichsfriedensbruch' gebrandmarkt wurde — nicht so sehr der Befestigung des sächsischen Thrones und der bedrohten gesellschaftlichen Ordnung; sie bildet vielmehr für den tiefer dringenden Blick den ersten Schachzug einer Politik, die in ihrem konsequenten Verlauf zur endgültigen Demütigung Sachsens gegenüber Preußen führen sollte, und zu welcher die sächsische Regierung mit Verkennung der wahren Sachlage und Verletzung des klaren Wortlautes der Bundes- und Reichsgesetze bereitwillig selber die Hände bot.[2]

Nach diesen allgemeinen Vorausblicken wenden wir uns nunmehr der Betrachtung der einzelnen Vorgänge jener stürmischen Maitage zu, in deren gewaltsame Zuckungen die eigene Regierung ihr Volk mit Vorbedacht stürzte,

---

[1] Ellis, a. a. O., S. 19—10. — [2] Vgl. das bei Röckel, S. 36/37 wörtlich mitgeteilte verhängnisvolle Schreiben des Grafen Beust vom 3. Mai 1849 an das preußische Staatsministerium (dem sogar die beglaubigende Unterschrift des Königs fehlt!) und die ebendaselbst abgedruckten Artikel 25 und 26 der Wiener Schlußakte.

um nach mehrtägigem blutigen Straßenkampf ein entsetzliches, ungerechtes Gericht über das arme Land niedergehen zu lassen. Schritt für Schritt hat damals Wagner, immer vom höchsten und weitreichendsten Gesichtspunkte aus, diese Vorgänge mit gespannt beobachtender Teilnahme und offener Bekundung seiner Sympathieen verfolgt. Schritt für Schritt werden wir die wenigen nachweisbaren und dem Meister selbst wohl erinnerlichen Handlungsmomente seiner ‚aktiven' Beteiligung daran uns vergegenwärtigen. Mit der ihm vorschwebenden großen sozialen Menschheitsrevolution hatte dieser aufopferungsvolle Kampf zum ehrlichen Schutze schwer errungener, verbriefter politischer Rechte nichts gemein. Was ihn dennoch bis zum letzten Augenblick des erlöschenden Widerstandes gegen die Übermacht an den Schauplatz des Kampfes fesselte, war die rein menschliche Teilnahme an den Kämpfenden selbst. Am allerwenigsten kann seinem durchdringenden Scharfblick der Glaube an einen glücklichen Ausgang der überstürzten Katastrophe zugemutet werden. Seine eigentlichen, für den Monat Mai festgesetzten persönlichen Absichten bestanden in dem Antritt eines Urlaubs, während dessen er, nach längst getroffener Übereinkunft, Liszt in Weimar besuchen wollte. Für den 5. Mai (Sonntag) war zuvor noch, im Saale des großen Opernhauses, ein von Wagner und Reißiger zu dirigierendes Konzert angesetzt, zum Besten der in Schleswig-Holstein invalid gewordenen Krieger. Auf dem Programm stand u. A. Beethovens ‚Eroica'-Symphonie; außerdem war, jedenfalls auf Anregung Wagners hin, Berlioz' Trauer- und Triumphsymphonie für die Translation der Juli-Gefallenen dazu ausersehen, die in Paris bei wiederholter Anhörung[1] einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Die Stimmen dieser Symphonie waren nicht vorrätig; der Ausschuß der kgl. Kapelle beschloß daher, sie durch ein Mitglied der Kapelle, den Wagner befreundeten nachmaligen Kammermusikus M. Fürstenau, aus Berlin holen zu lassen. Da habe Wagner, nach Fürstenaus Erzählung,[2] zu Aller Erstaunen erklärt, das Konzert würde wahrscheinlich gar nicht stattfinden; denn bis dahin würde unfehlbar Revolution ausbrechen, und wer wisse, was dann aus der Kgl. Kapelle werden würde! Trotzdem reiste Fürstenau ab. Bei seiner Rückkehr fand er Wagners Voraussage bestätigt.

[1] Band I, S. 435/36. — [2] Vgl. Dinger, S. 181.

II.

Der Maiaufstand.

Auflösung der Kammern. — Deputationen an den König. — Sturm auf das Zeughaus. — Flucht des Königs, provisorische Regierung. — ‚Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?‘ — Sempers Barrikade. — Der Kampf; Wagner auf dem Kreuzturm. — Ankunft Röckels. — Wagner nach Chemnitz. — Einnahme der Stadt durch die preußischen Truppen.

So traf mich der Dresdener Aufstand, den ich mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung Deutschlands hielt; wer sollte so blind sein nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte.

Richard Wagner.

Mit welcher Sicherheit die Regierung auf einen Kampf mit dem Volke rechnete, geht aus den von ihr getroffenen wohlberechneten militärischen Anordnungen hervor. Bereits am Tage *vor* der Kammerauflösung war den Soldaten der städtischen Besatzung das Verlassen des Ortes untersagt, die vorhandenen Geschütze in Bereitschaft gesetzt, an die Grenze zwei mobile Divisionen preußischer Truppen beordert, mit der Weisung, ohne vorherige Anfrage in Berlin, auf bloß mündlichen Befehl, den Marsch nach Dresden anzutreten. *Unterlassen* war dem gegenüber jeder Schritt zur Bewaffnung und Kampfbereitschaft der bestehenden Bürgerwehr. Eine vielsagende Unterlassung! Man war sich bewußt, eine Vergewaltigung des ganzen Volkes[1] in allen seinen Schichten unternommen und demnach — bei aller vorauszusetzenden Loyalität! — auch die Kommunalgarde *gegen sich* zu haben, die man alsdann ganz folgerichtig nicht erst noch bewaffnen wollte.

Auf der für Montag d. 30. April anberaumten letzten Landtagssitzung sollte die Auflösung der Kammern vollzogen werden. Mit diesem Akte war zugleich Röckels persönliche Freiheit bedroht und dem Belieben der Behörden

[1] Sehr mit Recht bezeichnet Graf Beust die Maiereignisse von 1849 in seinem bereits zitierten Memoirenwerk: ‚eine Insurrektion des *ganzen sächsischen Volkes*‘ und die Vorgänge selbst belehren uns darüber, daß der Aufstand über das ganze Land sich ausbreitete.

anheimgestellt. Er wurde daher noch vor Schluß der Sitzung von einigen Freunden aus dem Saal gerufen und benachrichtigt, in den Seitengängen und Nebenzimmern des Landhauses seien zahlreiche Polizeiagenten und Soldaten verborgen. Sie drangen darauf, daß er sich augenblicklich für einige Tage von Dresden entferne, solange das Mandat des Abgeordneten ihn noch schützte. Eine Rückkehr in seine Wohnung schien unter diesen Verhältnissen nicht mehr ratsam, — und so hatte er an jenem Morgen, ohne es zu ahnen, auf beinahe dreizehn Jahre von seiner Familie Abschied genommen.[1] Beide Kammern des Landtages beeilten sich noch auf dieser letzten Beratung, ihre bisherigen Differenzpunkte über die Anerkennung der Reichsverfassung zu schlichten; in beiden Kammern erhoben sich noch Stimmen ernster Warnung vor der Verderblichkeit des von der Regierung eingeschlagenen Weges; dann schlossen sie ihre Sitzungen mit einem begeisterten Hoch auf Deutschlands Einheit und Freiheit und die — Beides verbürgende — Reichsverfassung.

Aus allen Teilen des Landes drängten sich an den darauf folgenden Tagen die Deputationen von Stadtmagistraten, Ortsvorständen, Vereinen jeder Art mit Adressen an den König. Die Hauptstadt des Landes stellte sich an die Spitze dieser Kundgebungen; ähnlich lautende Mahnungen und Beschwörungen liefen aus Leipzig, Chemnitz, Freiberg, Zwickau und allen größeren Städten ein. Allen dringenden Bitten, allen vollberechtigten Forderungen setzte der sonst so weichgesinnte Monarch sein starres ‚Nein!' entgegen. Die Aufregung der Gemüter machte sich durch Gruppen von Einwohnern aller Stände bemerkbar, die in der Nähe des königlichen Schlosses die Rückkehr der Deputationen und ihre Berichte über die ihnen erteilte Antwort erwarteten. Das Abziehen sämtlicher nach dem Schlosse sich drängenden Deputationen mit derselben unveränderlichen, trostlosen Antwort, die Beibehaltung gerade derjenigen Minister, gegen welche sich das allgemeine Mißtrauen richtete, endlich der drohende Eingriff Preußens steigerte die fieberhafte Spannung immer höher. Eine dumpfe Schwüle lag auf allen Gemütern. Gerüchte von dem nahe bevorstehenden, ja schon erfolgten Einmarsch preußischer Truppen fanden willigen Glauben. Die allgemeine Erregung spiegelt sich in den, am Mittwoch den 2. Mai an Röckel gerichteten Zeilen Wagners wieder. Röckel hatte sich nach Prag gewendet; dahin schrieb ihm Wagner, er möge schleunigst zurückkehren, da ihm wenigstens augenblicklich keine Gefahr drohe, vielmehr zu befürchten stehe, die Aufregung in Dresden könne zu einem vorzeitigen Konflikt führen. ‚Hier ist es sehr unruhig; alle Vereine, auch die sämtliche Kommunalgarde, selbst das hier liegende Regiment ‚Prinz Albert' haben die energischesten Erklärungen für die deutsche Verfassung abgegeben: auch der Stadtrat. Man macht sich

[1] Röckel, S. 56/57.

auf einen entscheidenden Konflikt, wo nicht mit dem König, so doch jedenfalls mit preußischen Truppen gefaßt; man kennt nur noch eine Furcht, nämlich daß eine Revolution zu früh ausbrechen könnte.[1] ... Kurz, es herrscht hier die höchste Aufregung, und ich würde Dir aus ganzem Herzen raten, sehr schnell zurückzukommen, da Deine Frau und Kinder unter solchen Umständen in großer Unruhe sind.'[2]

Der Umstand, daß die Regierung mit dem von ihr selbst herbeigerufenen Landesfeinde in Verbindung stand, schien Jedermann des Gehorsams gegen sie zu entbinden, zugleich aber es dem gesamten Volke zur Pflicht zu machen, mit allen Kräften in entschlossenem Widerstande für Freiheit und Unabhängigkeit einzustehen. Es wurde demgemäß am Donnerstag den 3. Mai nachmittags in einer schnell berufenen Stadtverordneten-Sitzung ein Verteidigungsausschuß gegen die fremden Truppen eingesetzt, der sich, bei dem Charakter des bald entbrennenden Kampfes, am nächsten Tage schon in einen allgemeinen Sicherheitsausschuß erweiterte. Bisher waren alle Vorgänge auf Seiten der Bürgerschaft in den Schranken des Gesetzes geblieben, doch lange konnte eine solche Spannung nicht anhalten. Die in den Straßen umherwogende Menge war bei aller Erregtheit doch noch völlig unbewaffnet und bestand nicht zum kleinsten Teile aus Frauen und Kindern. Am dichtesten war das Gedränge in der Schloßgasse und auf dem Zeughausplatze. Das hölzerne Gittertor des Zeughofes bei der Zeughauswache wich dem unwillkürlichen Drucke der Menge; da gab die im Hofe aufgestellte, in keiner Weise noch angegriffene Infanterie-Abteilung auf Befehl ihres Offiziers plötzlich Feuer. Fünf Leichen, darunter die eines bejahrten Greises, eröffneten die Reihe der Opfer. Das erste Blut war geflossen. Die anfängliche Bestürzung des Volkshaufens über den unerwarteten Angriff wich schnell der Wut. Ein Steinhagel, sowie das Büchsenfeuer der hinzugekommenen Turner nötigte das Militär, sich mit einem toten Offizier und mehreren Verwundeten in das Innere des Zeughauses zurückzuziehen. Dies war gegen drei Uhr Nachmittags; die Leichen der Gefallenen wurden von der Menge unter Racheruf auf Wagen durch die Straßen geführt. Bataillone der Bürgerwehr hatten vor dem Rathaus Posto gefaßt, darunter die Akademische Legion. ‚In Reih' und Glied der letzteren', erzählt Kietz, ‚stand ich mit vielen Künstlern, das Rathaus schützend. Plötzlich sahen wir Wagner über den Altmarkt kommen. Professor Rietschel, der mit unter uns stand, rief ihn an: ‚Herr Kapellmeister, wie steht's in der Stadt? können Sie uns Auskunft geben?' Worauf Wagner erwiderte: ‚Die Gemeinheit offenbart sich!' und weiter eilte. Kurze

[1] Daß eine solche für den 20. Mai tatsächlich geplant, und dieser Tag als der Termin eines allgemeinen Losbruchs im ganzen Lande signalisiert gewesen sei, ist bis auf den heutigen Tag eine unerwiesene Behauptung. — [2] Chamberlain, echte Briefe an F. Präger S. 123/24.

Zeit darauf wurde unter allgemeiner größter Aufregung der Leiterwagen mit den ersten Toten bei uns vorübergefahren und man hörte vom Balkon neben dem Rathaus den bekannten ‚Racheruf' der Schröder-Devrient.'[1]

Das Geschrei nach Waffen nahm überhand, eine Turnerschar rückte durch die Rampische Gasse nach dem Zeughaus vor. Mit einem jener, zur Fortschaffung der ersten Gefallenen herbeigeschafften Leiterwagen wurde das Haupttor eingerannt und die Menge drang in den Hof. Dieser erste wirkliche Angriff wurde durch einen Kartätschenschuß der Besatzung erwidert, der über zwanzig Personen tot oder verwundet zu Boden streckte, während gleichzeitig die Infanterie aus den Fenstern auf die herbeigeeilte Kommunalgarde feuerte. Inzwischen war im Rathause der Sicherheitsausschuß und zahlreiches Publikum versammelt und harrte der von allen Seiten einlaufenden Nachrichten. Da sei (so wird nach ‚aktenmäßigen' Aussagen — leider sehr unklar! — berichtet) der Historienmaler Theodor Kaufmann atemlos in den Saal gestürzt und habe einen Bund Schlüssel, worunter sich auch der des Zeughauses (?) befand, auf die Tafel niedergeworfen. Man umarmte und küßte Kaufmann, und der Advokat Samuel Eduard Tzschirner, als Mitglied des Sicherheitsausschusses, gab Befehl die schwarz-rot-goldene Fahne auf dem Altan des Rathauses aufzupflanzen und Sturm zu läuten. Die eben anwesenden Richard Wagner und Ingenieur Heine, mit noch mehreren anderen Personen,[2] seien fortgeeilt, um Tzschirners Befehl vollziehen zu lassen. ‚An der Kreuzkirche angelangt, fanden sie Schwierigkeiten; endlich gelangten sie an Ort und Stelle, und Wagner und Heine zogen, bis die Übrigen andere Personen herbeischafften, selbst den Strang und läuteten Sturm während des Angriffes auf das Zeughaus.'[3] Wie ganz unvorbereitet seitens des Volkes Alles war, erhellt daraus, daß der eine Kartätschenschuß genügte, um die stürmende Menge zu zerstreuen, obgleich es, nach der fachmännischen Aussage des Grafen Waldersee, ‚nur der geringsten richtigen

---

[1] Über diesen letzteren gibt es bekanntlich noch die andere Version, wonach die große Künstlerin nur an dem offenen Fenster eines Hauses am Altmarkt einen Schrei des Entsetzens über die soeben dort vorübergetragenen ersten Leichen ausgestoßen habe; die Denunziationssucht bemächtigte sich aber dieses Aufschreis und etwaiger aufgeregter Worte sogleich in dem Sinne, als habe sie ‚das Volk zum Bau von Barrikaden haranguiert.' Vgl. Signale 1849, No. 27 v. 5. Juni: ‚auch Mme. Schröder-Devrient soll bei dem Straßenkampf in Dresden eine Rolle gespielt haben: sie hat gewedelt mit dem Taschentuch. Ob sie für rötliche Republik oder für die Reichsverfassung gewedelt hat, wissen wir nicht.' — [2] In dem Aktenbericht ist hier von anderer Hand die Randbemerkung hinzugefügt: der Regenschirmfabrikant Julius Schärff, der Steinmetzmeister Moritz Keßler, beide aus Dresden. — [3] Vgl. Oppenheim, a. a. O. Wir sehen uns indeß veranlaßt hinzuzufügen, daß die ganze obige Angabe, soweit sie Wagner betrifft, uns im Unterschiede von allen folgenden, durch keinerlei eigene Erinnerung des Meisters bestätigt worden ist.

Führung bedurft hätte, um das ganze Zeughaus zu nehmen, bevor die Besatzung noch Zeit gehabt wieder zu laden'. Mit dem Rufe ‚Verrat!' ‚Rache!' kehrten Volk und Bürgerwehr durch die Straßen nach dem Rathause zurück. ‚Es bot einen traurigen Anblick, die Kommunalgarde zersprengt vom Zeughause fliehen zu sehen, mit todblassen Mienen und eingestehend: Niemand hätte einen Schuß Pulver sich zu verteidigen.'[1] Während die Menge in wildester Aufregung nach Waffen schrie, verlangte die Kommunalgarde Munition, sowohl zu ihrer eigenen Verteidigung gegen weitere Angriffe des Militärs, als auch, um den erregten Volksmassen mit größerem Nachdruck entgegentreten zu können. Auf diese Forderung erklärte der Kommandant Lenz (Besitzer eines großen Modewarengeschäfts und Hoflieferant, dessen Kunden meist der Aristokratie angehörten), daß keine Munition vorhanden sei. Die handgreifliche Unwahrheit dieses Vorgebens steigerte den Unwillen auch der gemäßigtesten Bürger auf den höchsten Grad. Mit Verwünschungen überhäuft, legte der Oberbefehlshaber der Dresdener Bürgerwehr das Kommando nieder und wurde der Volksrache nur durch Verhaftung entzogen, aus der man ihn im Dunkel des Abends wieder entließ. An seiner Stelle wurde von dem Stadtrat der frühere griechische Oberstleutenant Heinze, Mitglied der eben aufgelösten ersten Kammer, zum Kommunal- und Stadtkommandanten mit unumschränkter Vollmacht ernannt.

Während jenes ersten feindlichen Zusammenstoßes befand sich eben wieder eine Deputation von Mitgliedern des Stadtrates und der Stadtverordneten auf dem Schlosse. Sie hatte nur die beiden Minister sprechen können, die zu diesem Zweck von der königlichen Tafel abberufen wurden. Die dringendsten Ermahnungen und Beschwörungen zur Abwendung des drohenden Bürgerkrieges fanden ein bloß achselzuckendes Gehör. Mitten in die Unterredung hinein dröhnte furchtbar mahnend der verhängnisvolle Kartätschenschuß und machte das Königsschloß bis in seine Grundfesten erzittern. Eine zweite Deputation wurde der ersten nachgesendet, um durch den Hinweis auf das bereits vergossene Blut den König zum Abgehen von seinem unseligen Schluß zu bewegen. Sie traf mit einer anderen aus Leipzig und einer dritten der Kommunalgarde zusammen, während unten auf der Straße unter wildem Geschrei die blutenden Leichen der Gefallenen vor das Schloß gefahren wurden. Ein einziges Wort würde hingereicht haben, um die Gemüter zu beruhigen. ‚Aber alles ist umsonst — der König bleibt fest. In der schmerzlichsten Erregung fallen die Deputierten ihm zu Füßen; sie haben dasselbe Schicksal, das sie früher gehabt und das eine kurz vorher beim Könige gewesene Deputation der Leipziger Gemeindevertreter erfahren hatte — ihre Vorstellungen, ihr Flehen finden keinen Weg zum Herzen des Königs. Er

[1] Korrespondenz der Augsb. Allg. Zeitung vom 8. Mai 1849, S. 1973.

kann sein Wort nicht brechen, — dafür brechen nun viele Herzen im Tode.'[1] Nach dem blutigen Zusammenstoß am Zeughause fanden zwar an diesem Tage, wie auch die ganze Nacht hindurch keine direkten Feindseligkeiten mehr statt; allein die aufs Höchste gestiegene Erbitterung des Volkes, die Hast, mit der es sich bewaffnete, Barrikaden aufwarf und alle Vorbereitungen traf, ließ einen furchtbaren Kampf voraussehen.[2] Um die Gefahr eines Übertrittes der Soldaten zu ihren aufständischen Brüdern abzuwehren, hielt man die Regimenter in den Kasernen eingeschlossen; zugleich aber beeilte man sich, sowohl die übrigen sächsischen Garnisonen, wie auch die preußischen Hilfstruppen schleunigst herbeizuziehen. So verlief die Nacht äußerlich ruhig, aber das Volk rüstete sich und arbeitete unausgesetzt an den Verteidigungswerken. Raketensignale stiegen vom Kreuzturm empor und wurden von den umliegenden Orten durch helle Feuerzeichen auf den Höhen erwidert.

Der Morgen des 4. Mai (Freitag) brach an. In der ersten Frühe desselben verbreitete sich die unglaubliche Kunde: der König mit seiner Umgebung an Angehörigen und Ministern sei nächtlicherweile auf die Festung Königstein *entflohen*. Da eine wahrnehmbare Veranlassung zu diesem Schritte nicht vorlag, ein Kampf oder gar ein Angriff auf das Schloß nicht stattgefunden hatte, geschweige denn daß die Person des Monarchen irgendwie bedroht gewesen wäre, konnte diese plötzliche Entfernung mehr nur als eine Art Entführung durch seine Minister betrachtet werden; als ihr Gefangener sollte er vor allem *der* Gefahr entzogen werden, daß die Schrecken des ihn umtobenden Bürgerkrieges sein Herz zur Umkehr bewegten. Dennoch wurde die plötzliche Abreise mit dem ganzen Schein einer augenblicklichen Flucht aus dringender Lebensgefahr umgeben. Ein dichter Nebel bedeckte das Elbtal, als um vier Uhr der König und die Königin mit ihrem Gefolge zu Fuß das Schloß verließen und über die Brücke nach Neustadt eilten, wo das bereit gehaltene Dampfschiff sie aufnahm und ungefährdet nach der Festung brachte. Mit ihm verließen die Minister die Stadt, ohne irgend jemand, selbst nicht die obersten Befehlshaber, von ihrer Abreise zu benachrichtigen oder einen Stellvertreter mit ihren Anweisungen und Vollmachten zu hinterlassen. Indem auf Seiten der Regierung *niemand* in der Stadt verblieb, als das aktive Militär, war jede Möglichkeit zu weiteren Verhandlungen genommen und das Zeichen zum Kampfe gegeben. Auf die erste

[1] Enthüllungen über die Mai-Revolution in Dresden, von einem Dresdener, S. 30. Vgl. Röckel, S. 42. — [2] ‚Der Barrikadenbau schreitet unter Sturmgeläute und Generalmarsch fort. Auf der Wilsdruffer Gasse stehen in kurzem fünf starke Barrikaden; eine Hauptbarrikade zieht sich auf der Schloßgasse vom Lesemuseum nach dem Hotel de Pologne; die Granitplatten des Trottoirs und die Pflastersteine sind aufgehoben und verwendet' (Korrespondenz der Augsb. Allg. Zeitung vom 4. Mai 1849, S. 1951).

Nachricht von des Königs Entfernung eilte sogleich eine Deputation des Stadtrates mit dem Bürgerwehr-Kommandanten Heinze und seinem Adjutanten v. Zychlinsky in das Schloß, — um nach einer Stunde unverrichteter Sache von ihrer erfolglosen Entdeckungsfahrt nach einer Regierung zurückzukehren. Die Kriegserklärung war damit erfolgt: die renitente Bevölkerung dem Angriff eigener und fremder Truppen preisgegeben. In Sturmeseile wurden die größtenteils verlassenen Barrikaden wieder besetzt und der Kampf begann.

Das Feuer, welches bei der geschützten Aufstellung der Soldaten in den Gebäuden und der Volksstreiter hinter den Barrikaden bis dahin noch wenig Opfer gekostet hatte, währte jedoch nur einige Stunden; denn die Stadtdeputation schloß unterdessen mit dem, ohne jede Instruktion gelassenen Stadtkommandanten Generalmajor v. Schulz einen fünfstündigen Waffenstillstand.[1] Bereits am frühen Morgen, als die ersten Schüsse fielen, hatte es Wagner nicht mehr in seiner entlegenen Wohnung geduldet, er hatte sein Haus verlassen und sich, wie am vorhergehenden Tage, zur Stadt begeben. ‚Unterwegs begegnete ihm Bakunin, dem er sagte, er gehe selbst aufs Rathaus und Bakunin solle ebendahin kommen.‘[2] In die Zeit dieses Waffenstillstandes fällt die einzige nachweisliche und wohlverbürgte Aktion des Meisters, durch welche er tatsächlich den Versuch gemacht hat, in die Vorgänge der sächsischen Volkserhebung tätig einzugreifen. Aber diese einzige Betätigung ist allerdings seiner würdig: wir dürfen sie als eine wahre Inspiration bezeichnen. Wäre sie auf empfänglicheren Boden gefallen, sie hätte dem mörderischen Bruderkampf zwischen sächsischen Soldaten und dem sächsischen Volke mit einem Schlage ein Ende gemacht. War unter den jedem rechtlichen Bewußtsein widersprechenden Fehlgriffen der Regierung die Hereinberufung fremder Truppen gegen das eigene Volk der gravierendste, die Zumutung in Verbindung mit fremden, dem Lande unvereidigten Söldnern gegen ihre eigenen Brüder zu fechten, für die sächsischen Soldaten die demütigendste: so galt es nun, den glühenden Funken dieser Scham zur Flamme zu entfachen. Bereits einmal hatte der sächsische Soldat, in seiner Treue gegen sein Volk, der Weltgeschichte eine bedeutende Wendung gegeben, indem er, durch die Schwäche seines Monarchen zum Bruderkampfe gezwungen, inmitten einer entscheidenden Schlacht seinen verirrten König verließ, um zu seinem Volke überzugehen. Welch neue unvergleichliche Wendung, welcher unblutige Sieg wäre es gewesen, wenn nach Ablauf des Waffenstillstandes

[1] Zur Strafe für diesen Versuch, den Kampf zu verhüten und den Konflikt friedlich beizulegen, wurde dieser Kommandant noch während der Dauer des Aufstandes in Ungnaden entlassen und an seine Statt der General von Schirnding zum Oberbefehlshaber der Besatzung ernannt. — [2] Dinger, S. 183 nach den Akten, S. 26/27.

eben dieselben tapferen Scharen, dem Zuge des Herzens folgend, den Irrtum ihres Oberherrn verbessert und dem Volke sich verbunden hätten, um mit vereinten Kräften den gesetzwidrig herbeigerufenen, derzeitigen ‚Landesfeind‘ aus den frevelnd überschrittenen Grenzen zu verjagen! Nun erzählt uns der damalige Buchdrucker der Röckelschen ‚Volksblätter‘, R. Römpler,[1] er sei an jenem Freitag Morgen auf dem Rathause mit Wagner zusammen getroffen, der ihn gefragt habe, ob man nicht etwas tun oder drucken könnte, um zu erfahren, wie die sächsischen Truppen gesinnt seien. Er schlug dazu Streifen mit großer Schrift vor, auf denen nichts weiter als die Worte stehen sollten: ‚Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?‘ und bestellte sich die Zusendung derselben aufs Rathaus. Der Druck wurde ausgeführt. ‚Ungefähr eine Stunde darauf‘, berichtet Römpler weiter, ‚kam ich wieder nach dem Rathause, sah aber auf dem Wege dahin die Streifen überall an den Straßenecken und den inneren Barrikaden angeklebt. Auf dem Marktplatze traf ich Wagner wieder und fragte ihn, ob er gesehen habe, auf welche Weise die Streifen benutzt worden wären. Da er dies verneinte, ersuchte ich ihn mit mir zu kommen, um sich zu überzeugen. Da brach er in Erstaunen aus und rief: ‚Mein Gott, wer hat wohl diese Dummheit gemacht?‘ Wir gingen nun zusammen nach der Ostra-Allee, wo das Geschäftslokal war; er wartete, bis noch zweihundert Streifen gedruckt waren, nahm dieselben unter den Arm und verließ die Druckerei. Ich folgte ihm, um zu sehen, was er denn eigentlich zu tun gedächte, sah ihn dann über die Barrikade am alten Opernhause gehen und sich direkt an das Militär wenden, welches (während des Waffenstillstandes) auf dem Schloßplatze und auf der Elbbrücke aufgestellt war. Hier verteilte er eigenhändig die bewußten Streifen unter die Soldaten. Hierauf wendete er sich der Brühlschen Terrasse zu, wo ich ihn aus den Augen verlor; nachträglich hörte ich aber, daß er dort dasselbe getan. Daß er bei diesem Beginnen nicht sofort festgenommen, ja sogar erschossen wurde, ist ein wahres Wunder.‘[2] An die Erzählung Römplers schließt sich bestätigend diejenige von Gustav Kietz: ‚Während des kurzen Waffenstillstandes, den ich benutzte, um mich auf der Brühlschen Terrasse davon zu überzeugen, ob wirklich in Neustadt und oben auf der Terrasse selbst alles voll von Militär liege, traf ich oben vor der Akademie zum letzten-

[1] Vgl. den Eingang des an Röckel gerichteten Briefes vom 2. Mai: ‚Ich bin in diesem Augenblicke sehr aufgeregt und zerstreut nach bestandenem heftigen Ärger mit Römpler und Katz‘ (Druckerei der Volksblätter) und die charakteristische Erwähnung Fr. Lüttichs im Mus. Wochbl. 1894, Nr. 44, S. 540, wonach der ‚alte Römpler‘ ein ‚Hitzkopf und Demokrat bis an sein Ende‘ († 1892 zu Melbourne in Australien) gewesen sei. — [2] R. Römpler, eine Erinnerung an Richard Wagner, in Püttmanns ‚Australischem Kalender für 1890‘, Melbourne, H. Püttmann u. Co. Daraus abgedruckt im Mus. Wochenbl. 1894, Nr. 27, S. 322 durch A. Smolian.

mal mit Wagner zusammen. Er hatte unter dem Arm einen großen Packen Zettel, von denen er mir einen Teil gab, mit der Weisung, sie doch möglichst ungesehen unter das Militär zu verteilen. Auf den Zetteln stand groß gedruckt: ‚Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?' Ich machte mich sofort an die Arbeit; da trat plötzlich ein Hauptmann auf mich zu und riß mir die Zettel aus der Hand, ließ mich aber zum Glück mit dem Ruf: verführte Jugend! laufen.'

Die Vaterlandsvereinsrede und der soeben geschilderte Appell an das patriotische Gefühl der sächsischen Soldaten, die beiden einzigen rein persönlichen Aktionen Richard Wagners in dieser erregten Periode, — wie bezeichnend, daß es sich in beiden um Versöhnung, Vereinigung, Ausgleichung zerstörender und verderblicher Gegensätze handelt! Jene an die herrschenden politischen Parteien, diese an das Ehrgefühl der Soldaten gerichtet; beide mißverstanden und abgelehnt, jene an der Verranntheit in die unfruchtbare politische Formel gescheitert, diese an den umsichtig getroffenen Maßregeln gegen das Aufkommen jedes Schamgefühls und an der Mißleitung des militärischen Instinktes der Königstreue. Sie waren nach Möglichkeit von jeder Berührung mit der bürgerlichen Bevölkerung abgeschlossen, außerdem vom ersten Tage des Kampfes an durch reichlichste Libationen geistiger Getränke in beständigem Rausche erhalten. — ‚Der Wein sei nur so geflossen', so lautete das nachmalige Geständnis dieser ‚Gesinnungstüchtigen', deren mehrere sich später bitter anklagten, ‚nicht den Mut gehabt zu haben, zum Volke überzutreten.'[1] Wer sich nicht in blinder Anbetung des Erfolges gefällt, hält sich bei der Betrachtung geschichtlicher Vorgänge gern auch für unverwirklichte edlere Möglichkeiten das Auge offen; ja, für jedes tiefer begründete geschichtliche Urteil ist ihre Erwägung eine unumgängliche Voraussetzung. Vergegenwärtigen wir uns demnach in flüchtigem Überblick die Wendung der Situation, wenn der Appell Wagners in dem Herzen des sächsischen Heeres einen besseren Boden gefunden hätte. Noch war es zu keinem andauernden erbitterten Blutvergießen gekommen. Ein Übertritt der zur Niederwerfung angeblicher ‚Rebellen' abkommandierten Regimenter wäre für das gesamte sächsische Militär ein entscheidender Vorgang gewesen; eine verderbliche und nach der bestehenden Bundesverfassung gesetzwidrige Politik wäre durch dieses Zusammenhalten in ihren blutigen Folgen durchkreuzt und von dem einigen sächsischen Volke dementiert worden. Der unvermeidliche Kampf hätte nur noch den fremden Eindringlingen gegolten; und der angestammten, tiefgewurzelten Liebe des Sachsenvolkes zu seinem Könige wäre nach siegreicher Behauptung des Feldes die Auffindung eines Modus der Einigung nicht schwer gefallen. Die Anerkennung der ‚Reichsverfassung' für Sachsen

[1] Röckel, S. 79/80.

hätte allerdings ihr Zustandekommen noch keineswegs gesichert, aber sie wäre ein schwer ins Gewicht fallendes Beispiel für ihre Annahme auch in den übrigen deutschen Staaten gewesen. Vor Allem wären Ströme von Bürgerblut unvergossen, zahllose von berauschten Soldaten verübte Greuel gegen eine besiegte Bevölkerung unverübt geblieben; Exzesse brutaler Gewalttätigkeit, die dem sächsischen Militär späterhin die bittersten Vorwürfe von Verwandten und Freunden und in manchen Teilen eine solche Verachtung zuzogen, daß kein Mädchen mit einem Soldaten tanzte.

Zur Vermeidung völliger Anarchie unter den aufgeregten Massen war die schleunige Einsetzung einer obersten Behörde mit ausgedehnten Machtbefugnissen das dringendste Bedürfnis. Noch an demselben 4. Mai, während der Dauer des Waffenstillstandes, traten daher um die zwölfte Stunde des Mittags alle noch erreichbaren Mitglieder der kürzlich aufgelösten Landtags-Kammern im großen Sessionszimmer des Altstädter Rathauses zusammen und ernannten aus ihrer Mitte eine provisorische Regierung, aus dem Geh. Regierungsrat Karl Todt, dem Kreisamtmann Heubner aus Freiberg und dem radikalen Abgeordneten und Advokaten Samuel Eduard Tzschirner aus Bautzen bestehend. Der erste Akt dieser Regierung war die feierliche Vereidigung des Volkes auf die Reichsverfassung, verbunden mit dem Gelöbnis, sie nach allen Kräften zu verteidigen und für sie einzustehen. Jubelnder Zuruf und Glockengeläute begrüßte die bewährten Männer, als sie auf den Balkon des Rathauses vor das Volk traten. Ob Wagner bei dem Akte der Wahl zugegen gewesen, soll nach den protokollarischen Aussagen des Ratsdieners nicht zu konstatieren sein;[1] dagegen wird er nach anderweitigen Zeugen-Aussagen beschuldigt, der erste gewesen zu sein, der, als der Oberlehrer Dr. Hermann Köchly nach erfolgter Wahl vom Balkon des Rathauses herab dem versammelten Volke die Mitglieder der provisorischen Regierung präsentierte, mit voller Stimme ein begeistertes Hoch auf dieselben ausbrachte. Der denunziatorische Eifer unterläßt nicht hinzuzufügen, daß er sichtbar durch seine Stimme und sein Ansehen auf die Umgebung zur Nachahmung wirkte.[2] Die Schwierigkeiten, mit denen jene Männer zu kämpfen hatten, waren von Hause aus fast überwältigend. Es fehlte ihnen an Unterbeamten zur Vollstreckung ihrer Beschlüsse, auch war ihnen der Mangel an Orts- und Personenkenntnis hinderlich, da keiner von ihnen aus Dresden stammte. Todt befand sich in seiner neuen Stellung von Hause aus in furchtbarstem Zwiespalt mit sich selbst und verließ Dresden wenige Tage später, um in Frankfurt die Vermittelung der Zentralgewalt zu erwirken. Tzschirner, ein begabter Advokat und Redner, ermangelte nach übereinstimmenden Zeugnissen jenes sicheren Überblicks und jener Selbstvergessenheit, ohne die auch der

[1] Dinger, S. 183. — [2] Oppenheim, a. a. O.

fähigste Kopf einer solchen Lage nicht gewachsen ist.[1] Heubner endlich, dessen Edelsinn selbst die Reaktion anerkannte, der nur aus dem Patriotismus einer idealen Gesinnung die Wahl angenommen hatte, ein klarer Geist und ebenso milder als gewissenhafter Richter, wäre in seiner selbstlosen Hingebung an die Sache jeden Augenblick freudig bereit gewesen, sein eigenes Leben zum Opfer zu bringen, besaß aber nicht das revolutionäre Genie, um das ungesichtete Chaos der ihm übergebenen Verhältnisse in kürzester Frist in einen sicher wirkenden Organismus umzuwandeln, noch weniger die in solchen Fällen unentbehrliche eiserne Festigkeit, die ‚mit Menschenleben wie mit Schachfiguren rechnet.' Dagegen schloß sich noch im Laufe desselben Nachmittags Bakunin aus eigenem Antriebe der provisorischen Regierung an und hielt sich (nach der übereinstimmenden Aussage der Ratsaufwärter), Karten und Pläne von Sachsen studierend, größtenteils im Expeditionszimmer der Regierung auf. Obgleich sein Name nie auf ihren Erlassen mit verzeichnet stand, griff er dennoch nachweislich mit energischer Hand in die lockeren Zügel der strategischen Leitung ein, soweit eine solche bei dem allgemeinen Mangel an Organisation tatsächlich stattfand, gab Befehle und Anordnungen und stellte den Barrikadenkommandanten Erlaubnisscheine aus, jedes Haus niederzubrennen, wenn man die Soldaten nicht anders daraus vertreiben könne. Seine bei dieser Gelegenheit gefallene Äußerung: ‚was Häuser! mögen die in die Luft fliegen' wird von den offiziösen Geschichtsschreibern des Dresdener Aufstandes mit einer moralischen Entrüstung angeführt, als wäre es nach ihrer Ansicht bei diesem rücksichtslos herausgeforderten blutigen Kampfe in der Tat mehr auf die Gebäude als auf hingeopferte Menschenleben angekommen, und das schöne Dresden nicht von seiner eigenen Regierung unerbittlich zum Schlachtfelde designiert worden. Eine solche Auffassung muß um so mehr auffallen, als nach dem Urteile des preußischen Kommandanten Waldersee die todesmutig kämpfenden Aufständischen überall sich der gemäßigtesten Schonung bedienten, daß sie, statt offensiv zu verfahren, immer den Gang der Ereignisse an sich herankommen ließen, während, wie er nachweist, mannigfache Gelegenheiten sich darboten, die sie bei anderer Gesinnung zu ihren Gunsten hätten ausnutzen können.[2] Noch mehr: es lag nicht an dem guten Willen der sächsischen Minister, daß nicht überhaupt die ganze Stadt einem, von Grund aus zerstörenden Bombardement ausgesetzt und in einen Schutt- und Trümmerhaufen umgewandelt worden wäre;[3] sondern einzig des preußischen Kommandanten,

---

[1] Röckel, S. 60. — [2] Waldersee, der Kampf in Dresden, S. 90. — [3] Sie hielten sich vielmehr für jede voraussichtliche Zerstörung und eventuell die Einäscherung der ganzen Stadt einfach an den Punkt des am 5. Mai von ihnen erlassenen Kapitulationsantrages: ‚Die Stadt haftet für den durch die Dämpfung des Aufruhrs erwachsenen öffentlichen

der dem bereits erteilten Befehl der Miniſter zum Trotz deſſen Ausführung ſo lange verzögerte, bis ſie nicht mehr erforderlich war. Allerdings war die vorherrſchend defenſive Haltung durch die Poſition des Volkes bedingt, die beim Wiederausbruch des Kampfes bereits eine ungünſtige geworden war. Im Laufe des Tages hatten zwar beide Teile anſehnliche Verſtärkungen erhalten, das Militär jedoch gut organiſierte Bataillone, das Volk hingegen nur Zuzüge aus den umgebenden Orten von unbekannter Stärke, ohne Führer und Zuſammenhalt, ermüdet von dem Marſche, die daher auch die Entwerfung eines regelrechten Angriffsplanes unmöglich machten und ſich ſogleich auf die Barrikaden verteilten. Ein Angriff auf die feſten, durch Artillerie geſchützten Stellungen der Truppen war mit den untergeordneten Kräften nach den erſten vierundzwanzig Stunden nicht mehr ausführbar, und man mußte ſich auf die Verteidigung der Barrikaden beſchränken, mit denen alle Straßen mehrfach verſperrt waren.

Nachdem am Freitag Abend die beiden Miniſter Beuſt und Rabenhorſt nach dem ſicheren Stadtteil jenſeits der Elbe zurückgekehrt waren, wo ſie im Blockhaus der Neuſtadt Quartier nahmen, eröffneten am nächſten Morgen, am Sonnabend den 5. Mai, die Truppen ihrerſeits die Feindſeligkeiten mit einer Kanonade aus dem Schloſſe und nahmen einige der Barrikaden. Von da ab währte der Kampf ohne Unterbrechung bis zum 8. Mai abends. Die Hauptbarrikade am Ende der Wilsdruffer Gaſſe hatte den Architekten Gottfried Semper, der in der dorthin abkommandierten Scharfſchützenkompagnie der Kommunalgarde ſeinen Dienſt tat, durch ihre Unzweckmäßigkeit und geringe Widerſtandskraft mit ſteigendem Unmut erfüllt. Daß man ‚etwas ſo einfältig anfangen könne, wenn man einmal revolutionieren wollte‘, war ihm auf die Länge unerträglich: er eilte aufs Rathaus zu den in der proviſoriſchen Regierung verſammelten Freunden und kanzelte ſie ob ihrer ſchlechten Organiſation der Verteidigungswerke tüchtig herunter. Da hieß es denn natürlich: ‚mach's beſſer, wenn du kannſt!‘ ‚Ja, das kann ich allerdings‘, ſchrie der gereizte Künſtler, ‚ich würde mich ſchämen ſolch ſchlechte Arbeit zu machen.‘ Sofort rannte er auf ſeinen Poſten an der Wilsdruffer Barrikade zurück, wo man ihn mit Jubel empfing: er ließ Flankenwerke errichten und ordnete eine ſo zweckmäßige und feſte Verſtärkung der Schutzbaute an, daß ſie ſogar dem Geſchützfeuer widerſtehen konnte und mittels Durchbrechung der Häuſer umgangen werden mußte.[1] Maſſenangriffe auf die

---

Aufwand.‘ Nicht die Aufſtändiſchen, ſondern die preußiſche Artillerie hat die phantaſtiſchen Zerſtörungs-Theorien Bakunins auf das Ergiebigſte ins Praktiſche umgeſetzt; für die Übertragung des daraus entſtandenen Odiums auf die ‚Inſurgenten‘ wurde durch eine reaktionär geleitete Preſſe reichlichſt geſorgt. — [1] Pecht, deutſche Künſtler, S. 181—82. ‚Die Uneinnehmbarkeit ſeines Bollwerks, das mittelſt Durchbrechung der Häuſer umgangen werden mußte,

Barrikaden konnten indes in den engen Dresdener Straßen überhaupt nur an wenigen Stellen auf wirklich offenen Plätzen, wie dem Neumarkt, unternommen werden. Um ihre Streitkräfte in eine Linie zu bringen, hatten die Aufständischen von Haus zu Haus Verbindungen durchgebrochen, ein Verfahren, welches bald auch von den Soldaten nachgeahmt ward. Ein eigentlicher Straßenkampf kam demnach nur an vereinzelten Stellen vor: man beschoß sich gegenseitig aus den Häusern, durchbrach die Zwischenwände und suchte in dieser Weise vorzudringen. Entsprechend dem Wunsche der Minister, die Rebellen wie in einem Netze einzufangen, um ihr Entkommen zu verhindern, bestand der militärische Plan darin, die Altstadt mit einer vom Schlosse ausgehenden Schlinge zu umzingeln und in immer engere Kreise einzuschließen. Indes war dieser Plan nicht so erfolgreich, wie gehofft; die bewundernswerte Tapferkeit und Ausdauer, welche die Volksstreiter, darunter mehrere Mädchen,[1] in der Verteidigung jedes Postens bewiesen, ist selbst von den erbittertsten Gegnern anerkannt worden. Sie erhellt zur Genüge aus der bloßen Tatsache, daß das Militär trotz seiner bedeutenden numerischen Übermacht, seiner Organisation und trefflichen Ausrüstung, sich nach einem sechstägigen furchtbaren Kampf doch nur erst in den Besitz kaum des dritten Teiles der kleinen Altstadt gesetzt und sogar den nur einige hundert Schritt vom Schlosse entfernten Altmarkt nicht erreicht hatte. Auf Seiten des kämpfenden Volkes war Alles persönliche Bravour und Beharrlichkeit; von einheitlicher Leitung war keine Rede. Dem Kommandanten Heinze fehlte jedes Mittel, um einen bestimmenden Einfluß auf den Gang des Kampfes auszuüben. Zu keiner Stunde wußte er auch nur annähernd, welche Zahl von Streitern er befehligte, wie viele hier, wie viele dort standen, welchen Führern die einzelnen Trupps gehorchten.

In der Frühe des Sonnabends hatte die Schröder-Devrient das bereits von dem vollen Getöse des Kampfes erfüllte Dresden verlassen, um sich von dort zunächst nach Berlin zu flüchten. ‚Der Frühling hatte sich in

---

zeigte sich dann allerdings. Er selbst (Semper) hatte drei Tage lang an seiner Verteidigung als gemeiner Scharfschütze teilgenommen und war alsdann zur Errichtung einer neuen, die den Rückzug decken sollte, an die Waisenhausgasse abberufen worden. Hier hielt er als Kommandant bis zum letzten Augenblick aus und wich erst, als die blutbedeckte Stadt fast schon ganz in den Händen der Sieger war.‘ — [1] Vgl. Röckel, S. 64: ‚In den exponiertesten Häusern, mitten im Gepfeife der Kugeln, unter Kämpfenden, Verwundeten und Sterbenden, wirtschafteten Mädchen und Frauen mit so ruhiger Besonnenheit, als wären sie in solchen Szenen aufgewachsen‘. Aber auch an waffenführenden Barrikadenstreiterinnen fehlte es nicht. ‚Ein junges Mädchen, deren Bräutigam gleich in den ersten Tagen an ihrer Seite gefallen war, hatte geschworen seinen Tod zu rächen. In Trauerkleidung mit aufgelöstem Haar, stand sie frei auf der gefährlichsten Barrikade, mit sicherer Hand ihre Kugeln aussendend, bis sie endlich, tödlich verwundet, zusammenbrach. Sie war nicht die einzige Heldin jener Tage.‘

voller Schönheit über die Erde ausgebreitet', so schildert sie selbst diese Abreise, ‚und nie werde ich den erschütternden Eindruck vergessen, den es auf mich machte, als ich durch die üppigen Fluren fuhr, über welche der Himmel seinen hellsten Glanz ergoß, während aus der im Tale liegenden Stadt die Sturmglocken des Aufruhrs herüberschallten.' ‚Mitten in diese aufgeregte Zeit', erzählt Ludwig Eckardt,[1] ‚fällt meine persönliche Begegnung mit Richard Wagner in Dresden. Ich sehe ihn noch in aufgeregter Stimmung vor mir, nach Nachrichten haschend, Ratschläge erteilend, immer mit der Erregtheit eines persönlich Beteiligten.' Die Enge der Straßen, die Unmöglichkeit, zwischen ihren Mauern eingeschlossen, einen Überblick über Angriff und Verteidigung der Barrikaden zu gewinnen, trieb ihn jedoch auf den höchsten Punkt der eingeschlossenen Altstadt, den 96 Meter hohen Turm der Kreuzkirche. Von dem über der Galerie gelegenen Glockenstuhl feuerten gegen siebzig Mann aufständische Scharfschützen unablässig auf das in den Straßen kämpfende Militär; von der Galerie aus ließen sich die Ereignisse des Kampfes am geeignetsten überschauen.[2] Aus erhaben klarer Höhe blickte er über den im Maienschmucke prangenden, sonnenbeglänzten Elbgau: über ihm heller, blauer Frühlingshimmel; dicht unter seinen Füßen dröhnten die Sturmglocken zu dem knatternden Gewehrfeuer, das unablässig die Stadt durchtobte; über seinem Haupte krachten die Büchsenschüsse der Verteidiger.[3] Aber auch nach dem Turme hinauf wurde von sächsischen Jägern und preußischen Scharfschützen von unten und von den nächstgelegenen höheren Punkten aus ein regelrechtes Feuer unterhalten: dicht um ihn schlugen die Gewehrkugeln an das Mauerwerk. Den Hinweis eines Zaghaften auf diese

---

[1] Dr. Ludwig Eckardt, Richard Wagners Entwickelung und Richtung, Hamburg 1857, S. 10. Zitiert nach Dinger, S. 226. — [2] ‚Seiner weitreichenden, umfassenden Fernsicht wegen wird der Turm des alten, durch architektonische Schönheit keineswegs hervorragenden Gebäudes seit alters als hervorragendste Warte über den Elbgau benutzt.' ‚Tief unten zu den Füßen des (dem Altmarkt zugewendeten) Turmes lagert sich die Stadt. Die Dächer des ältesten Teiles Dresdens gruppieren sich in malerischer Unordnung und mannigfaltiger Höhenabstufung durcheinander; das große Quadrat des Altmarktes unterbricht die Dächermassen Wie auf einem zierlichen Miniatur-Panorama überblicken wir mit einem Male alle historisch hervorragenden Gebäude Dresdens: Schloß, Zwinger, Dom, Terrasse und Theater. Der Elbstrom teilt in mannigfaltigen Windungen das Panorama; drei belebte Brücken spannen sich über das hellblaue, grün umsäumte Band des Stromes. Jenseits dehnt sich die Neustadt aus, ein jüngerer Stadtteil, der sich fächerartig nach den waldigen Hügeln und dem grünen Hochplateau der den Horizont abschließenden Dresdener Heide hinein erstreckt. Weite grüne Plätze, lange hohe Kastanienalleen wechseln mit den weißen Häusermassen aus hellem sächsischen Sandstein. Aus der grünen Fläche der Wälder schauen die Mauern stattlicher Schlösser hervor; in der äußersten Flanke gegen Osten erhebt sich der ungefähr 30 Kilometer entfernte Königstein, seine weißen Mauern glänzen im Sonnenschein und beherrschen das flachere, wie ein buntes, farbenvolles Gewirk ausgebreitete, weite fruchtbare Gefilde des Elbtales' (Verkürzt nach Dinger, S. 206/7). — [3] Nach Dinger, S. 210.

lebensgefährliche Position habe Wagner mit den humoristischen Worten beantwortet: ‚Keine Sorge, ich bin unsterblich!‘ Der Kreuzturm war in jenen Tagen die wichtigste Beobachtungs- und Signalstation, nächst dem Rathause, als Sitz der provisorischen Regierung, der zweitwichtigste Punkt für die Volksstreiter; er wurde nicht leer von Beobachtern, um nach den beständig eintreffenden Zuzügen aus den umgebenden Orten auszuschauen. Der Kampf da unten konnte nur dann eine Hoffnung auf Gelingen haben, wenn ringsum das ganze Land sich erhob, die Bürgerwehren und Freischaren aus allen Gauen herbeiströmten, um die Hauptstadt zu entsetzen und die Truppen zum Weichen zu zwingen. Mit Spannung wurde daher das Heranziehen neuer Scharen beobachtet und signalisiert. Ein Herr von B., der mit Wagner, ohne ihn persönlich zu kennen, den Kreuzturm bestiegen hatte, berichtet wie er und ein anderer, ihm ebenfalls unbekannter Herr (nach Dinger der Adjutant des Bürgerwehr-Kommandanten, der Rechtskandidat Leo von Zychlinski) Notizen auf Papier geschrieben und solches an einem Stein befestigt, hinuntergeworfen hätten, worauf die unten postierten Schildwachen diese Rapportzettel nach dem Rathause weiter beförderten.[1] Als er um sieben Uhr abends den Turm verlassen, seien diese Herren noch oben geblieben. In der Tat verbrachte Wagner die ganze Nacht von Sonnabend auf den Sonntag und einen Teil des folgenden Tages auf seinem erhöhten Beobachtungsplatze. Eine Erinnerung an die Nacht auf dem Kreuzturm bieten uns die — leider sehr verworrenen und ungenügenden — Aufzeichnungen eines Professor Thum, eine lange und lebhafte Disputation mit dem Meister betreffend, über ‚antike und christliche Weltanschauung‘ und ausführliche, aber von dem Zuhörer nur sehr mangelhaft begriffene und demgemäß wiedergegebene Mitteilungen über künstlerische Fragen, wie über die Dresdener Kapelle und die Leipziger Gewandhauskapelle, über die ‚Torheit, nach Beethoven — reine Musik schreiben zu wollen‘ u. a. m.[2] Am Sonntag habe Wagners Frau einen Brief ihres Gatten erhalten, worin er sie bat, ihm eine Flasche Wein und eine Dose Schnupftabak nach dem Kreuzturm zu senden,[3] und ihm zugleich mit dieser Sendung eine Nachricht zukommen lassen, worin sie ihn beschwor, nach Hause zurückzukehren.

Das Knallen der Büchsen und Dröhnen der Kanonen hatte nur während einiger Nachtstunden geruht; der Morgen des folgenden Sonntags, des 6. Mai, fand bereits größere Massen preußischer Truppen in die Neustadt eingerückt. Schritt für Schritt erkämpfte sich das Militär seinen Weg

---

[1] Dinger, S. 184 u. 210. — [2] Allgem. Mus. Zeitung 1893, S. 439, mitgeteilt von Dr. O. Bie. Leider sind diese Aufzeichnungen so ungenau, daß darin z. B. statt Beethoven — Berlioz genannt wird! Auch finden sich darin Wendungen, wie ‚Messias der Musik‘, die Wagner zu keiner Zeit gebraucht hat. — [3] Dinger, S. 183.

durch die Häuserreihe, von den Fenstern aus schießend und beschossen, und stets gezwungen, die Barrikaden von hinten her zu nehmen. Dabei hatte es in der Artillerie einen Verbündeten, dem die Aufständischen nichts entgegensetzen konnten. Gegenüber den gewichtigen Zwölfpfündern des Militärs werden in den gleichzeitigen Nachrichten[1] auf Seiten des Volkes nur Böller erwähnt, von Bergleuten aus Burgk mitgebracht, aus denen zylinderförmige Eisenstücke, drei bis vier Zoll stark und anderthalb im Durchmesser aus langen Stangen abgeschlagen, geschossen wurden.[2] Die Gebäude, in denen die Aufständischen sich verschanzt hatten, und von denen aus sie die Straßeneingänge beherrschten, wurden so lange mit schweren Geschützen beschossen, bis sie, gänzlich durchlöchert, keinen Schutz mehr boten und des drohenden Einsturzes wegen verlassen werden mußten. Dennoch geschah das Vorrücken der Truppen nur sehr langsam und allmählich. An demselben Sonntag traf Röckel von Prag aus mit der Post in Dresden ein. ‚Zahlreiche Zuzüge', so erzählt er, ‚belebten den Weg durch Sachsen. In allen Ortschaften war die Bevölkerung versammelt, um über ihre Haltung zu beraten; allerwärts hatte man sich bereits für die kräftige Unterstützung der Volkssache entschieden oder war im Begriff es zu tun. Schon in weiter Entfernung um Dresden vernahm man das Dröhnen der Geschütze; näherhin das Stürmen der Glocken und Knattern des Gewehrfeuers, bis endlich von den letzten Anhöhen die Stadt selbst ersichtlich ward, aus der zwei Rauchsäulen in den hellen Maihimmel emporstiegen: das alte Opernhaus, von Unbekannten angezündet, und ein von den Preußen angezündetes Privathaus standen in Flammen. Es war Sonntag den 6. Mai nachmittags, als ich eintraf. Der Postwagen mußte vor dem Tore halten; denn Barrikaden versperrten den Eingang und weiterhin alle Straßen von dieser Seite. In den entfernteren Stadtteilen erblickte man zwischen verrammelten Häusern, geschlossenen Läden und müßigen Barrikaden die gewöhnlichen Gruppen von ängstlich gespannten Neugierigen und einzelnen Bewaffneten, die ihren Familien oder Freunden Kunde bringen wollten: der Kampf war noch auf die Straßen um das Schloß und den Neumarkt beschränkt. Um einen schmerzlichen Auftritt in meiner Familie, die mich noch fern glauben sollte, zu vermeiden, begab ich mich gar nicht in meine Wohnung, sondern gleich auf das Rathaus. Hier fand ich die Mitglieder der provisorischen Regierung, Heubner, Todt und Tzschirner, den Kommandanten Oberstleutnant Heinze, Bakunin und andere. Es verstand sich von selbst, daß ich mich gleich der provisorischen Regierung

[1] Augsburger Allg. Zeitung vom 12. Mai 1849, S. 2043. — [2] Vgl. Augsb. Allg. Zeitung vom 10. Mai 1849, S. 2009: ‚In der Schloßgasse hat das Militär noch nicht vordringen können; es wird namentlich von einigen auf den Barrikaden befindlichen kleinen Kanonen, die mit Eisenstücken geladen sind, bis durch das Georgentor zur Brücke scharf bestrichen.'

ganz zur Verfügung stellte; allein auch hier waltete eine große Hilf- und Ratlosigkeit. Höchst mangelhaft über die Vorgänge in der Stadt und im Lande unterrichtet, mußten sie in jedem einzelnen Falle sich oft Leute suchen, die ihre Befehle weiter trugen, und konnten niemals sicher sein, daß diese ausgerichtet oder befolgt wurden. In dieser Weise trotz allen Eifers zu einer relativen Unwirksamkeit verurteilt, wurden diese Männer doch Tag und Nacht durch die verschiedenartigsten Anforderungen in rastloser Tätigkeit erhalten.'[1]

Seit dem Beginn des Kampfes fühlte sich die Bevölkerung Dresdens in der Lage von Einwohnern einer belagerten Stadt, die von ihrer Regierung verlassen, von fremden Truppen bedroht ist, und nun auf Beistand von der höchsten militärischen Bundesmacht wartet. Demgemäß verließ Todt schon am 6. Mai Dresden, um in Frankfurt die Vermittelung der Zentralgewalt zu erwirken. Die wichtigsten Erfordernisse für Belagerte sind ohne Zweifel Lebensmittel und Munition. An ersteren trat glücklicherweise kein Mangel ein, denn bis auf weite Entfernung sandten die umliegenden Ortschaften reichliche Gaben an Brot, Fleisch und Gemüsen. Bedenklicher war die rasche Abnahme des geringen Vorrates an Pulver. ‚Wie in allen solchen Kämpfen wurde mit den Schüssen eben nicht gegeizt, das Knallen von beiden Seiten unterbrach sich keinen Augenblick, mochte auch keine denkbare Möglichkeit, einen Feind zu treffen, vorhanden sein. Mit weniger Sorge konnte sich das Militär dieser lärmenden Neigung hingeben; schlimmer war es mit den Aufständischen bestellt, wo die Munition kaum noch für den nächsten Tag zu reichen versprach. Die Einnahme der nur schwach besetzten Pulvermühle in der Nacht von Sonntag auf den Montag brachte jedoch diesem Mangel einige Abhilfe, und Blei lieferten zur Not die Dächer und Röhren.' Die Verwundeten fanden Aufnahme in Apotheken und Lazaretten; auch an Gefangenen fehlte es nicht, die unter verschiedenartigen politischen Anschuldigungen, zumeist als ‚Spione' eingeliefert und im Polizeigebäude untergebracht waren. Heubner ließ sie vorführen; an Stelle ihrer schwer herbeizuschaffenden Ankläger wurden sie selbst aufgefordert anzugeben, was gegen sie vorlag, und da solchergestalt ihre völlige Unschuld sich schnell ins klarste Licht setzte, stand ihrer augenblicklichen Freilassung nichts im Wege. Standrechtlichte Erschießungen königlich gesinnter Bürger auf dem Altmarkt, worüber man fabelhafte Gerüchte ausstreute, haben überhaupt nicht stattgefunden. Selbst gefangene Soldaten entwaffnete man bloß und ließ sie frei umhergehen. Man nahm nicht mit Unrecht an, daß sie nur gezwungen gegen das Volk kämpften, und wirklich kam es nicht vor, daß einer von ihnen die gewährte Freiheit mißbrauchte, um wieder auf die andere Seite zu ge-

[1] Röckel, S. 59—61. — [2] Röckel, S. 61.

langen. Ein gefangener Kommunalgardist stand im Verdacht, meuchlings auf das Volk geschossen zu haben, die Menge verlangte tumultuarisch seine sofortige Aburteilung. ‚Da bekundete', nach Röckels Erzählung, ‚Bakunin die ganze ihm von seinen wahrheitsliebenden Feinden so freigebig zugesprochene Härte und Blutgier. Mit barschem Tone befahl er dem immer tiefer sich verstrickenden Angeklagten zu schweigen, trat dann hinter ihn und flüsterte ihm ein, was er zu sagen habe, um die aufgeregten Leidenschaften zu versöhnen, während zugleich Andere die Ankläger zu beruhigen suchten; und so endete dieses revolutionäre Standgericht mit der sofortigen Freilassung des Geängsteten.'

Über die Begebenheiten der nächstfolgenden Tage bieten uns die Forschungen Dingers, soweit sie Wagners Person und Verhalten betreffen, einen eigentümlichen Anhalt in Form eines, wenn auch nicht völlig zuverlässigen, kurzgefaßten Tagebuches,[1] dessen Quelle er zwar nicht nennt, daß aber ersichtlich der Erinnerungen einer damals im Hause des Meisters lebenden jüngeren Schwester Minnas entstammt. Hiernach ist Wagner am Montag, den 7. Mai[2] aus seiner entlegenen Wohnung in der Friedrichstadt wieder sehr zeitig in die Stadt gegangen, jedoch bereits nach einigen Stunden wieder zurückgekehrt. Ungenau und der gekennzeichneten femininen Beschaffenheit seiner Quelle angemessen ist jedoch Dingers am selben Orte gegebene Motivierung dieser Rückkehr: ‚das Treiben der Revolutionäre hätte seinen Abscheu erregt'. Vielmehr wird selbst die oberflächlichste psychologische Einsicht und persönliche Kenntnis Wagners auf denselben Schluß hinleiten, den uns alle folgenden wohldokumentierten Tatsachen bestätigen: je höher die Gefahr der Volksstreiter stieg, desto tiefer und ernstlicher mußte sein Interesse für die bedrohte persönliche Sicherheit ihrer aufopferungsvollen Führer und eine etwa noch mögliche Rettung der guten Sache werden. Man mag überhaupt über die Berechtigung der gesamten sächsischen Volkserhebung und speziell der Dresdener Kämpfer denken, wie man will; unter allen Umständen fordert der ausdauernde Heroismus ihrer erwählten Führer bis zu dem Moment ihrer Gefangennahme, sowie nicht minder die heldenmütige Tapferkeit ihrer kriegsungeübten Scharen und ihre konsequent ausgeübte Schonung des Privateigentums, die größte Hochachtung des objektiven Beobachters heraus, wie sie ihnen denn auch selbst von gegnerischer Seite her reichlichst zuteil geworden ist. In wie viel höherem Grade mußte eine solche diesen Männern von Wagners Seite gewiß sein, bei seinem ausgeprägten Interesse für den leidenden Teil und seinen — im Briefwechsel mit Uhlig — deutlichst kundgegebenen menschlich persönlichen Sympathieen! Im vollen Widerspruch zu seiner eigenen Behauptung führt denn auch derselbe Forscher die Tatsache

[1] Dinger, S. 183—84. — [2] Dinger gibt irrtümlich an: ‚am Dienstag'.

an, daß vielmehr Wagner noch auf demselben Gange zum Rathaus Gelegenheit gefunden habe, einen frischen Zuzug von Zittauer Freischaren in die Stadt zu geleiten.[1] Dabei sei er — zum ersten Male seit dessen tags zuvor erfolgter Rückkehr — auf Röckel gestoßen, während dieser im Auftrage der provisorischen Regierung die Barrikaden besuchte, außer Acht gelassene Posten besetzte, zum Ausharren ermunterte und vermittelst Durchbrechen der Scheidewände zwischen den Häusern Verbindungen herstellen ließ. Der Zustand der Barrikaden, die zwar fest, aber meist niedrig und leicht zu übersteigen waren, hatte Röckel auf wirksamere Mittel zur Abwehr eines etwaigen Sturmes sinnen lassen; und er war auf den Einfall geraten, sie mit Pechkränzen[2] zu bestecken, die, im Falle der äußersten Not angezündet, wohl geeignet sein mochten, einem weiteren Vordingen der Belagerer zu wehren. Mit der nötigen Vollmacht dazu ausgestattet, hatte er bereits die erforderlichen Materialien, wenn auch in ungenügender Menge, zusammengebracht und war eben im Begriffe gewesen, die Ausführung der Arbeit anzuordnen, als inzwischen einige angstverwirrte Stadträte, die massiven steinernen Häuser Dresdens mit hölzernen, strohbedachten Scheunen verwechselnd, die provisorische Regierung zu einem schriftlichen Widerruf ihrer Anordnung bewogen. Er berichtete Wagner über diesen Vorsichts-Erfolg, und die beiden Freunde trennten sich ahnungslos, um sich erst nach dreizehn Jahren wiederzusehen.[3] Denn bereits in der folgenden Nacht war es Röckel beschieden, während er soeben einem starken Zuzug aus der Gegend des Plauenschen Grundes

---

[1] Nach dem Aktenmaterial, dem in diesem Fall eine Aussage Röckels zugrunde liegt. — [2] Diese, nicht über das Stadium der ersten Vorbereitung gediehenen, im Keim ihrer Entstehung erstickten Pechkränze haben nachmals einen der Hauptentscheidungsgründe zu Röckels Todesurteil geliefert (NB. seitens derselben Regierung, die zu gleicher Zeit die Einäscherung Dresdens durch ein Bombardement bereits befohlen hatte, vgl. S. 310 u.)! Außerdem bemächtigte sich ihrer ein böswilliges Gericht in dem entstellenden Sinne, daß vermittelst dieser — gar nicht zur Ausführung gelangten — Pechkränze das Königliche Schloß habe in Brand gesteckt werden sollen und das alte Opernhaus wirklich in Brand gesteckt worden sei. Nun war aber das letztere, mit feuergefährlichen Stoffen, Dekorationen ꝛc. angefüllte, an sich unschöne Gebäude nachweislich bereits vor Röckels Ankunft in Flammen aufgegangen! — [3] An diese verhängnisvolle letzte Begegnung beider Freunde knüpft Dinger vielleicht auf Grund seiner obengenannten Quelle, die gänzlich aus der Luft gegriffene weitere Behauptung: Wagner sei dabei durch die ‚rauch- und pechgeschwärzte Gestalt Röckels abgeschreckt' (a. a. O. S. 184); ‚Röckel sei soeben von dem bewußten Pechsieden gekommen, (ebenda); ‚der pechbesudelte Röckel sei Wagner ein widerwärtiges Bild gewesen' (a. a. O. S. 227)! Einer genaueren Durchlesung der unmißverständlichen eigenen Angaben Röckels hätte er entnehmen können, daß das ‚bewußte Pechsieden' überhaupt gar nicht stattgefunden hat und der Gegenbefehl der provisorischen Regierung bereits eintraf, bevor noch Aussicht vorhanden war, das Pech schmelzen zu lassen, da in demselben Gasthof, in welchem die Arbeit vorgenommen werden sollte, zuvor noch die Bereitung des Mahles für einige hundert Streiter abgewartet werden mußte (Röckel, S. 63).

entgegengegangen war, um ihn auf sicheren Wegen in die Stadt zu führen, in die Hände eines umherstreifenden Reitertrupps zu fallen. Damit war sein Schicksal besiegelt.

Was Wagner bei diesem Ausgang am Morgen des 7. Mai erfuhr und was ihn dazu bestimmte alsbald in seine Wohnung zurückzukehren, war vielmehr der Plan der provisorischen Regierung, den Schauplatz des Kampfes aus der belagerten und schwer zu behauptenden Residenz in das sächsische Erzgebirge zu übertragen. Vermittelst ihrer vielfachen Verbindungen und Anhänger durch das ganze Land, hatten die Häupter der Bewegung Kenntnis von dem Anrücken vermehrter Streitkräfte, wie von der baldigst in Aussicht stehenden völligen Einschließung der Stadt auf dem linken Elbufer erhalten. Sie gewannen die Überzeugung, daß die Überwältigung Dresdens durch die Truppen unvermeidlich sei und begründeten darauf den Plan, die nicht länger mehr zu haltende Hauptstadt aufzugeben und die Oberleitung der Bewegung, die mittlerweile das ganze Land erfaßt hatte, behufs eines allgemeinen Volkskrieges an einen anderen Ort zu verlegen. Zu solchem Zwecke war der Heimatsort Heubners, Freiberg im sächsischen Erzgebirge ausersehen;[1] die festen gebirgigen Positionen und das schwierigere Terrain hätten ansehnliche Militärkräfte erfordert, um die provisorische Regierung und die daselbst verschanzten Aufständischen aus dem neugewählten Mittelpunkt zu vertreiben. Da inzwischen selbst die Friedrichstadt und Wagners eigene Wohnung nicht mehr vor den Kugeln sicher war — nach Dinger wäre er selbst von einer Kugel gestreift gewesen! — schlug er seiner Gattin vor, mit ihm nach Chemnitz zu gehen, wo er sie im Schutze seines daselbst lebenden Schwagers Wolfram[2] wohl geborgen wissen durfte. Gern willigte diese ein und reiste mit ihm noch an demselben Montag Mittag[3] im Postwagen nach Chemnitz ab, wo man gegen Abend eintraf. Daß er dort ‚mit Eifer für den Zuzug der dortigen Kommunalgarde nach Dresden wirkte', wird uns anderweitig berichtet.[4] Er hatte jedoch, nachdem er Minna dort in Sicherheit wußte, in Chemnitz keine Ruhe mehr; ‚es drängte ihn, wieder nach Dresden zurückzukehren'.[5] Bereits anderen Tages, Dienstag d. 8. Mai, in aller Frühe führte er diesen Vorsatz aus. ‚Mittlerweile waren jedoch durch Zernierungs-Truppen oder Freischaren die Straßen nach Dresden gesperrt; Wagner ward daher auf Umwegen nach Tharandt geführt, und fuhr nach Freiberg. Unterwegs in Öderan traf er einen Trupp Chemnitzer Kommunalgarde, die vom Volke gezwungen wurde, nach Dresden zu marschieren und durch etwa 1400 Freischärler verdoppelt war. Es lag durchaus nicht im

[1] Walbersee, S. 205 ff. Röckel, S. 53. — [2] Vgl. Band I, S. 139, 372. — [3] Dinger bleibt konsequent beim Dienstag. — [4] In einem Aufsatze Stephan Borns in den ‚Baseler Nachrichten', zitiert bei B. Vogel, R. Wagners Leben und Werke, S. 24. — [5] S. 184.

Plane der biederen Chemnitzer, etwas Ungesetzliches zu unternehmen, d. h. sich am Kampfe in Dresden zu beteiligen. Sie zögerten absichtlich, so sehr sie konnten. Wagner munterte die Scharen zum Zuge nach Dresden auf'.[1] Übereinstimmend damit berichtet Stephan Born, in Freiberg habe sich die Chemnitzer Truppe geweigert weiterzuziehen, und so sei Wagner als Überbringer einer Forderung der Chemnitzer Kommunalgarde nach Dresden gekommen, dahin lautend, daß ein Mitglied der provisorischen Regierung oder des Kommandos der Aufständischen nach Freiberg komme, um mit jener Bürgerwehr über deren Einzug in die von den preußischen Truppen belagerte, aber noch nicht völlig eingeschlossene Hauptstadt zu unterhandeln. Im Laufe der vierundzwanzig Stunden von Wagners Abwesenheit war hier inzwischen das Militär von mehreren Seiten her mit Durchbrechung der inneren Häuserwände bis an den Altmarkt vorgedrungen; die ganze Moritzstraße bereits tags zuvor auf die gleiche Weise nach schwerem Kampfe genommen, in der Nacht auch von der entgegengesetzten Seite der Postplatz mit dem Lokale des ‚Engelklub', welches eine der stärksten Barrikaden flankierte, und aus dessen Fenstern unausgesetzt von den Aufständischen geschossen wurde, von einem preußischen Garderegiment mit dem Bajonnett erstürmt und am Morgen des 8. Mai ein drittes preußisches Bataillon, gegen tausend Mann stark, in die Neustadt eingerückt, während noch zahlreiche preußische Truppen, namentlich Reiterei und Artillerie, erwartet wurden.[2] Im Übrigen hatte in den beiden letzten Tagen des heißesten Kampfes das schwere Geschütz fast gänzlich geschwiegen; weil die Truppen meistens im Innern der Häuser vordrangen oder Eckgebäude der Straßen mit Sturm nahmen. Was ihnen dabei begegnete, ward ohne Schonung teils niedergeschossen, teils mit dem Bajonnett erstochen, auch wehrlose Greise und Verwundete; daher die unverhältnismäßige Zahl der Toten auf Seiten des Volkes im Verhältnis zum Militär.

Um jenen ihm von der Chemnitzer Kommunalgarde gewordenen Auftrag auszurichten und auch aus persönlicher Teilnahme für die Häupter der Volkserhebung kam Wagner ‚an dem verhängnisvollen Dienstag Abend ge-

---

[1] Dinger, S. 184/85 fügt diesen Angaben folgende Stelle aus dem Rapport zweier Chemnitzer Kommunalgarden-Offiziere an das Kriegsministerium bei: ‚In Öderan zeigte sich die Stimmung der Freischaren in drohender Weise. Man erklärte uns in keinem Falle rückwärts zu lassen, sondern trieb rastlos vorwärts, wozu die Emissäre der provisorischen Regierung, unter denen hier auch der Kapellmeister Wagner auftauchte, gleichfalls anzufeuern sich bemühten. In Freiberg fielen wir wiederum Emissären in die Hände'. Mit Recht bemerkt dazu Dinger, es sei kein Grund anzunehmen, daß Wagner dabei als Bevollmächtigter (‚Emissär') der provisorischen Regierung gehandelt habe; er werde es vielmehr aus eigenem Antrieb getan haben. — [2] Bis zum 11. Mai sollten 12000 Mann preußischer Truppen in Dresden angekommen sein; man erwartete fernere Zuzüge bis zu 30000 Mann, die in Sachsen einrücken und das Land besetzen sollten.

rade noch einmal aufs Rathaus' und hatte dabei Gelegenheit, den als ‚Spion' gefangenen jungen Fürstenau, der mit den Stimmen der Berlioz'schen Juli-Symphonie von Berlin zurückgekehrt war, durch seine Bürgschaft bei der provisorischen Regierung zu befreien.[1] Noch in derselben Nacht begab er sich dann nach Freiberg zurück, in Begleitung eines Mitgliedes des Kommandos, des Advokaten Hermann Marschall von Bieberstein[2], der (nach Born) ‚zum Zwecke der Unterhandlung mit der Chemnitzer Kommunalgarde mit Wagner nach Freiberg ging, ohne jedoch etwas ausrichten zu können(?).' Den zurückgebliebenen Verteidigern, die trotz aller Übermüdung nach viertägigem Kampf auf Leben und Tod, je enger der Halbkreis der Belagernden sich um sie schloß, desto löwenmutiger sich hielten, blieb jetzt nur die Wahl: sich entweder unter den Trümmern Dresdens zu begraben oder den bereits gefaßten Plan eines bewaffneten Rückzuges auszuführen. Der schwachherzige militärische Befehlshaber der Aufständischen, Heinze, hatte sich zwar noch am Dienstag Abend freiwillig als Gefangener gestellt, dafür aber war, nach anderen Zuzügen, noch ein solcher aus Altenburg, 400 Mann stark, durch die Wilsdruffer Vorstadt, den einzigen von den Preußen noch nicht genommenen Eingang des Altmarktes, eingetroffen, so daß der Widerstand durch diese neuangekommenen Leute noch einmal so kräftig wurde. Die ganze Nacht hindurch tönten alle Glocken; Gewehrsalven und Kanonenschüsse wurden bis vier Uhr gehört. Nachdem alle Vorkehrungen getroffen waren, fand in den Morgenstunden des 9. Mai auf ein gegebenes Zeichen — dreimal drei Glockenschläge vom Turme der Kreuzkirche — der Rückzug in bester Ordnung statt. Die einrückenden Truppen fanden, außer in den Besatzungen einiger vorstädtischen Barrikaden, keinen Gegner mehr zu bekämpfen; aus allen Häusern, ja fast aus allen Fenstern, kündigten weiße Fahnen die Unterwerfung der Zurückgebliebenen und ihre Bitte um Schonung an.[3]

Die Hoffnung, den Kampf inmitten der tatkräftigen Bevölkerung des Erzgebirges fortsetzen zu können, erwies sich als eine Täuschung. Die erst jetzt in größeren geordneten Massen nach Dresden eilenden Zuzüge lösten sich, auf die Nachricht vom Verlust der Hauptstadt, wieder auf. Unbekannt mit jener weiteren Absicht, hielten sie Alles für verloren. Selbst von den Abziehenden teilten nicht wenige diese Meinung und zerstreuten sich nach verschiedenen Richtungen. Preußische Truppen zogen weithin ins Land, nach Pirna, wo sich aufrührerische Bewegungen zeigten, an die böhmische Grenze,

[1] Briefe an Uhlig, S. 8. — [2] Hermann Marschall von Bieberstein, Advokat, 1849 aus Sachsen flüchtig, wandte sich nach Zürich (dort in der Ausgemeinde Wipkingen eingebürgert), wo er bis zu seinem Tode — Mitte der 70er Jahre — als General-Agent der Baseler Lebensversicherungsgesellschaft und Mitredakteur des Züricher Tageblattes fungierte. Nach seinem Tode siedelte seine Familie nach Berlin über. — [3] Welcher Art die ihnen zuteil gewordene Schonung war, lese man bei Röckel, S. 68—73.

nach Chemnitz, Freiberg und Tharandt. Man war rasch im Verfolgen und Einfangen, in Massen wurden die Flüchtlinge hertransportiert. Bald erfolgte die Gefangennahme der Mitglieder der provisorischen Regierung. Die öffentliche Stimmung blieb matt und gedrückt; der König kehrte von seiner Bergfestung zurück, aber man hörte nicht von ihm reden. ‚Im Vorübergehen wurden die Plakate mit seinem Namen an den Straßenecken gelesen, aber in tiefer Brust dämmerte mit diesem Namen die Erinnerung an den Beginn und die Ursache des Kampfes wieder auf.‘[1] Dann wurden die gerichtlichen Untersuchungen eröffnet, den Hauptschuldigen drohte Todes- und lebenslängliche Zuchthausstrafe; nach den Entflohenen regnete es Steckbriefe.[2] ‚Nach dem Ausgang der Revolution‘, erzählt Gustav Kietz, ‚war natürlich mein erster Gang zu Wagners, wo ich Minna allein antraf. Unter Schluchzen erzählte sie mir von Wagners Flucht, von seiner Unschuld usw.; er habe nur Das getan, was jeder außerhalb der Stadt Wohnende tat: er sei, von Unruhe getrieben, hineingelaufen, um zu sehen, wie es stünde usw.[3] Es machte mir einen unendlich traurigen Eindruck, den Papagei während dieser trüben Berichte im Nebenzimmer immer sein ‚Richard! Freiheit!‘ rufen zu hören. Konnte nicht Wagner in dem Moment schon gefangen sein?‘

[1] Dresdener Korrespondenz der Augsburger Allg. Zeitung vom 16. Mai 1849. — [2] Der ‚Dresdener Anzeiger enthält nach Dingers Zählung bis zum 1. Juni i. G. 20 Steckbriefe, in nachstehender Folge: 11. Mai: Advokat Hermann Marschall von Bieberstein, Rechtskandidat Leo von Zychlinski; 13. Mai: Fabrikant Julius Schärff; 15. Mai: Steinmetzmeister Moritz Keßler; 16. Mai: Dr. jur. Meinert ꝛc.; 17. Mai: C. F. A. Krause, Professor Gottfried Semper, Advokat Theodor Kell; Dr. phil. Munde; 19. Mai: Richard Wagner, Ludwig Wittig und Hermann Lindemann, die Redakteure der ‚Dresdener Zeitung‘. Nach Angabe der ‚Vereinigten Volksblätter‘ belief sich die Liste der bis zum 6. Juni steckbrieflich Verfolgten auf 74 Personen, darunter 20 Bürgermeister und Stadtverordnete, 19 Arbeiter, Handarbeiter, Techniker, 14 Landtagsabgeordnete, 13 Grund- und Geschäftsbesitzer, 11 Advokaten und Gerichtsdirektoren, 9 Gymnasial- und Bürgerschullehrer, 9 Schriftsteller und Redakteure, 6 königliche Beamte (unter diesen ist wohl Wagner mit begriffen), 3 Studierende, 3 Soldaten, 1 Arzt, 1 Geistlicher. (Vgl. Dinger, S. 216/17.) — [3] Vgl. ihre späteren Äußerungen gegen Frau Wille: ‚Mein Mann hatte keine Schuld begangen: er hatte nur von der Höhe des Turmes nach den Zuzügen aus den Dörfern ausgeschaut, welche von draußen der Stadt zu Hilfe kommen sollten. Er hatte nicht auf den Barrikaden gestanden, wie von ihm erzählt wurde; er hatte keine Waffen genommen, hatte sich nur fliehend retten können, als preußisches Militär in Dresden einrückte‘ (E. Wille, Erinnerungen, S. 45—46).

XIII.

Ausgang und Flucht.

Mit Heubner und Bakunin in Freiberg. — Gefangennahme der provisorischen Regierung in Chemnitz. — Von Chemnitz nach Weimar. — Liszts Direktion des ‚Tannhäuser'. — Steckbriefliche Verfolgung. — Fünf Tage in Magdala. — Über Jena und Koburg in die Schweiz.

Ich begleitete den Aufstand noch bis zu seinem letzten Erlöschen.

Richard Wagner.

In der Frühe jenes 9. Mai (Mittwoch) war Wagner nach nächtlicher Fahrt in Begleitung jenes Kommando-Mitgliedes nach Freiberg gelangt, wo am Nachmittag zuvor die Chemnitzer Kommunalgarde, gezwungen von den Freischaren und der Volksmasse, eingerückt war und Nachtquartier erhalten hatte. In Verbindung mit der Freiberger Bürgerwehr und den Freischaren rückte sie nun auf der Straße nach Dresden aus. ‚Aber kaum war der einige tausend Mann starke Zug eine Stunde weit marschiert, so langte die Nachricht von der Besetzung der Altstadt Dresdens durch die Truppen an, und nun wälzte sich die ganze Masse wieder nach Freiberg zurück. Die Chemnitzer Kommunalgarde zog bald wieder ab und auf einer Seitenstraße nach Hause; die Freischaren blieben zurück. Bald kam auch die flüchtige provisorische Regierung, von Heubner allein repräsentiert, an. Er wollte um jeden Preis die Stadt verteidigt wissen; vergebens beschwor ihn eine städtische Deputation, dies nicht zu tun. Er wendete sich an die Volksmasse und an die Freischaren, die mittlerweile durch die aus Dresden Abgezogenen verstärkt worden waren, und erhielt natürlich deren Zustimmung.'[1] Die bewaffnete Menge ward in der Stadt einquartiert; sie requirierte noch die Waffen- und Mäntelvorräte der dortigen, nach Dresden kommandierten Reitergarnison; dann beruhigte sie sich allmählich, teils aus Ermüdung, teils nach möglicher Befriedigung ihrer Wünsche und Forderungen.

[1] Korrespondenz aus Freiberg vom 10. Mai in der Augsb. Allg. Zeitung vom 17. Mai, S. 2115.

Daß Wagner von Freiberg aus der provisorischen Regierung auf dem Wege nach der Hauptstadt entgegengefahren sei, berichtet Dinger unter Berufung auf detaillierte Aktenaussagen. Heubner kam in demselben Wagen mit Bakunin und dem Hofpostsekretär Martin, einem ‚bekannten Polenfreunde, der bereits früher in eine politische Untersuchung verwickelt und zu schwerer Strafe verurteilt, jedoch nicht nur vollständig begnadigt, sondern auch in seinen Posten wieder eingesetzt war.'[1] Tzschirner und Todt waren nicht mit dabei, sie hatten ihr Wort, mit Heubner zusammenzutreffen, nicht erfüllt. Nach Bakunins Aussage sei ihnen Wagner, der ‚die Reise auf eigene Hand gemacht', zwischen Tharandt und Freiberg begegnet; ‚er versicherte uns, das ganze Vogtland und Chemnitz sei für unsere Sache'.[2] Ein weiterer Teilnehmer dieser Fahrt, Professor Semmig, unter dessen roter Fahne einst Arnold Ruge in Leipzig gepredigt,[3] erzählt aus der Erinnerung noch einige Details dieser Fahrt. Er hatte den Auszug der provisorischen Regierung bereits von Dresden aus mitgemacht; dort habe ihn der ihm schon längst von Leipzig aus bekannte Bakunin angeredet und mit sich fortgezogen. ‚Wir gingen zu Fuße bis Tharandt, wo Herr Heubner einen Wagen nahm. Es ist mir, als ob erst eine Weile nachher unterwegs Richard Wagner zu uns in den Wagen stieg. Heubner und Bakunin nahmen den Rücksitz ein, ich ihnen gegenüber; Herr Heubner sagte zu mir: ‚Herr Kapellmeister Wagner.' An ein Gespräch war nicht zu denken; vor uns, um uns, hinter uns nichts als bewaffnete Scharen, — welche Aufregung! Aber aller Lärm um uns her, alles Stürmen und Waffenrasseln der Massen umher ward übertäubt von den flammenden Reden Wagners. Niemals habe ich einen Menschen in solcher Erregung gesehen; an diesem Morgen ging für ihn Alles in der politischen Revolution auf. ‚Krieg' und immer ‚Krieg' rief er, das war das Einzige, was er auf den Lippen und im Kopfe hatte; es war ein solcher Sturm von Worten, daß ich mich unmöglich auf Alles besinnen kann. Aber um nichts gebe ich den Eindruck hin, den mir Richard Wagner zurückgelassen hat, um nichts die Erinnerung an diesen Moment, wo, umringt von waffenstarrenden Scharen, der gewaltige Komponist der ‚Nibelungen' mir als Rienzi, als Tribun des Volkes, erschien. Wohl länger als eine halbe Stunde währte dieser Paroxysmus, und so war ich von dem Redegewitter des neben mir sitzenden — soll ich sagen: Wotan oder Siegfried — ergriffen, daß ich nicht ein einziges Wort an ihn richten konnte. Es bleibt dieser Moment mir eine der packendsten Erinnerungen aus diesen furchtbar stürmischen Stunden'.[4]

In der Nähe der Stadt verließ Heubner den Wagen, wie er selbst berichtet: ‚Ich ging mit meinem Begleiter ein Stück Weges nach Freiberg,

---

[1] Korrespondenz der Augsb. Allg. Zeitung v. 16. Mai, S. 2099. — [2] Dinger, S. 185/86 — [3] Augsb. Zeitung, 16. Mai, S. 2099. — [4] Dinger, S. 226/27.

ohne den Wagen wieder zu besteigen. Hier bin ich, ohne die Chemnitzer Kommunalgarde zu treffen oder zu sehen, sofort mit meinem Begleiter Bakunin und dem Kapellmeister Wagner, der von Tharandt aus mit mir gefahren war, in meine Wohnung gegangen.'[1] Übereinstimmend damit berichtet Frau Heubner, daß ihr Gatte mit zwei Freunden ins Haus gekommen sei, deren einen er ihr als den Russen Bakunin, den anderen als ‚Kapellmeister Wagner' vorstellte. Hieran schließt sich die Erzählung Stephan Borns, wonach ihn Wagner, als den Führer der von ihm kommandierten Dresdener Truppen, im Hause Heubners mit einer ‚begeisterten Umarmung' empfangen habe. Während sich Heubner zu weiteren Besprechungen mit den städtischen Deputationen auf das Rathaus begab, seien Wagner und Bakunin (nach der weiteren Aussage der Frau Heubner) in der Wohnung verblieben und auf einem Sofa im Nebenzimmer ermüdet eingeschlafen. ‚Schließlich trat ein Unbekannter ins Zimmer und frug nach der provisorischen Regierung, der an beide gewiesen ward. Wagner ermunterte sich zuerst, weckte dann Bakunin und strich sich das Haar von der Stirn mit den Worten: ‚schön geträumt!' Er folgte nun Heubner auf das Rathaus und traf ihn, während dieser soeben vom Balkon aus in ernster Ansprache sich an die versammelte Bevölkerung wandte.[2] Die Freiberger Behörden verharrten jedoch dabei, daß sie den kühnen Führer beschworen, die Stadt nicht den Schrecknissen einer Belagerung auszusetzen. In der Tat konnte man es sich nicht verhehlen, daß bei der geringen Entfernung Freibergs von Dresden es an Zeit gebrechen würde, sich hinreichend auf den bald zu gewärtigenden Angriff vorzubereiten.[3] Heubner und die Barrikadenkommandanten berieten noch spät abends gemeinschaftlich: Freiberg ward aufgegeben und Chemnitz zum Sitze der provisorischen Regierung ausersehen.[4] Nach Dinger habe Wagner noch mit Heubner und Bakunin zu Abend gespeist; und es wäre seine Schilderung der Chemnitzer Zustände gewesen, die ihre Entscheidung für Chemnitz bestimmt habe. ‚Beide forderten ihn auf, sie in ihrem Wagen zu begleiten; allein Wagner nahm dies Anerbieten nicht an. Die rein politischen Gespräche der Flüchtlinge behagten ihm nicht (!), er stand von ihrem Tische auf und promenierte auf dem Marktplatz. Eine zufällig vorüberfahrende Extrapost, die nach Chemnitz zurückkehren wollte, sprach er an und fuhr nach Chemnitz, wo er vor Heubner und Bakunin eintraf. In Chemnitz wohnte zum Glück sein Schwager Wolfram, ein angesehener Kaufmann und nebenbei Kommandant der Kommunalgarde'. So Dingers Bericht, der dafür keine Quelle angibt. Die Behauptung, Wagner seien — in dieser Situation! —

---

[1] Dinger, S. 185. — [2] Dinger, S. 186: ‚Nach der Rede, welche Heubner vom Balkon des Rathauses in Freiberg hielt, umarmte ihn Wagner coram publico'. — [3] Röckel, S. 54. — [4] Augsb. Allg. Zeitung, S. 115.

die ‚rein politischen Gespräche der Flüchtlinge' lästig gewesen, und die darin bekundete Annahme über die Gesinnung des Meisters hat der Erzähler allein zu verantworten; sie gehört zu den vielen kleinen Zügen, an denen seine Darstellung so reich ist und von denen ein einziger genügt, um das Bild Wagners völlig zu entstellen. Stephan Born seinerseits tut sich in seinen Erinnerungen etwas darauf zugute, er habe Wagner sowie Heubner und Bakunin geraten, bei ihrer nächtlichen Ankunft in Chemnitz doch ja nicht in einem Gasthof abzusteigen, weil sie dort leicht in aller Stille aufgehoben werden könnten. Wagner sei diesem Rate gefolgt und habe sich zu seinem Schwager ins Quartier begeben: ‚Heubner und Bakunin aber gingen in das Hotel nnd wurden dort richtig gefangen genommen.'

Die näheren Umstände dieser Gefangennahme sind an verschiedenen Orten mit allen Einzelheiten berichtet. Heubner war mit Bakunin und dem Postsekretär Martin noch in derselben Nacht (vom 9. zum 10. Mai) den bewaffneten Scharen vorausgeeilt, um das Nötige anzuordnen. ‚Daß sie allein, ohne Schutz gekommen waren, sollte ihr Verderben sein. Sie hatten mit den dortigen Führern alles besprochen und sich gänzlich erschöpft zur Ruhe gelegt, als einige Elende (deren einer sogar selbst kurz vorher eine Subskription für Waffen, Pulver und Blei zur Ausrüstung des Zuzugs nach Dresden eröffnet hatte), die Bedeutung dieser letzten Stützen der Bewegung wohl erkennend und auf eine reiche Belohnung seitens des Hofes rechnend, bei Nacht in den unbewachten Gasthof drangen, die Wehrlosen überfielen und verhafteten und sogleich über Altenburg und Leipzig nach Dresden brachten.'[1] Alle Nachrichten von einer ‚verzweifelten Gegenwehr' der Gefangenen sind nicht etwa bloß übertrieben, sondern einfach unwahr und erdichtet. ‚Wir legten uns zu Bette', berichtet Heubner selbst. ‚Wenn von einem gefahrvollen Unternehmen und von nicht unbedeutender Gegenwehr bei der Verhaftung erzählt wird, so ist dies eine weibliche Flunkerei. Leute zu überwältigen, in deren Augen seit sechs Tagen und sechs Nächten kein Schlaf gekommen, wenn sie endlich in solchen versunken sind, ist kein Heldenstück.'[2] Der Verräter, welcher die Polizei führte, die wehrlosen Flüchtlinge dingfest zu machen, war ein früherer Chemnitzer ‚Demokrat', Dr. Becker mit Namen.[3] Herr von Beust behauptet in seinen Memoiren, man habe ihm tags zuvor mitgeteilt, welche Richtung die Führer des Aufstandes nehmen würden, um ihnen den Weg zu verlegen; er habe aber davon keinen Gebrauch gemacht, — offenbar um das mit der Gefangennahme des ebenso heldenmütigen als aufopferungsvollen Mannes verknüpfte Odium zu vermeiden und sich einer wohlfeilen Großmut zu rühmen. Charakteristisch ist es, daß man es nicht wagte, die Gefangenen auf dem nächsten Wege nach Dresden zu führen; man hielt ihren

[1] Röckel, S. 54. — [2] Dinger, S. 205. — [3] Ebenda, S. 205/6.

Transport auf dem Umwege über Altenburg und Leipzig und ihre Auslieferung an preußische Truppen für geratener. Wie Wagner bei der Nachricht zu Mute war, klingt noch aus den brieflichen Worten nach, die er ein Vierteljahr später (9. August) an Uhlig richtet: ‚Heubners, Röckels und Bakunins Schicksal kümmert mich sehr. Diese Leute durften allerdings nicht gefangen werden! Hier kann man nur gerecht und entsprechend urteilen, wenn man die Zeit aus ihren großartigen Gesichtspunkten betrachtet. Wehe dem, der im großartigsten Sinne handelte, und für seine Handlungen dann von der — Polizei beurteilt wird. Das ist ein Jammer und ein Hohn, den nur unsere Zeiten bieten können.‘

Die erste Frage seines Schwagers Wolfram an Wagner soll gewesen sein: ‚Hast du dich am Aufstande beteiligt?‘ Auf diese Frage habe ihm Wagner ganz gelassen entgegnet: ‚Nein, ich bin nur Neugieriger gewesen‘, ihm darauf seine Erlebnisse erzählt und hinzugefügt, daß er, wenn alles vorüber sei, sofort wieder nach Dresden zurückkehren würde. Es fällt uns allerdings schwer zu glauben, der Meister habe diese letztere Äußerung buchstäblich so getan — aus mehr als einem Grunde. Zunächst hat sich wohl der Leser aus allem der Katastrophe Vorhergehenden hinreichend davon überzeugt, wie sehr sich der Künstler noch vor ihrem Eintritt innerlich und äußerlich von seiner, durch eine Selbsttäuschung einst ihm aufgedrungenen Stellung losgesagt hatte: was konnte er vollends unter den nun eingetretenen Bedingungen und Verhältnissen noch von ihr verhoffen? Sollte er wirklich eine ähnliche Absicht verlautbart haben, so sprach daraus ersichtlich nur das Bewußtsein von der Unanfechtbarkeit seines Verhaltens in dem stürmischen Verlauf der letzten Begebenheiten, und die entschiedene Abneigung, den Konsequenzen dieses Verhaltens sich durch eine heimliche Flucht zu entziehen. War er sich doch, selbst im Sinne der nunmehrigen Beherrscher der Situation, keiner gesetzwidrigen Handlung bewußt, wenn man ihm nicht seine stets offen und unverhohlen bekannten Sympathieen zum Vorwurf machen wollte. Zu irgend welcher direkter Betätigung seinerseits war es ja — mit einziger Ausnahme jener an die sächsischen Soldaten gerichteten Aufforderung — nicht gekommen. Und gerade diese war in dem allgemeinen Tumult so spurlos vorübergegangen, daß sie in den, von den unwesentlichsten Einzelheiten wimmelnden ‚Akten‘ nicht einmal erwähnt zu sein scheint, so daß wir, ohne die übereinstimmende Erinnerung zweier verläßlicher Augenzeugen[1] bis auf den heutigen Tag nichts davon wissen würden, da sich Wagner ihrer nicht besonders gerühmt hat. Unmöglich konnte, in den Augen aller Beteiligten, ihres guten Rechtes sich Bewußten, die bloße nackte Tatsache der Besiegung des Volkes in einem ihm aufgedrungenen Kampfe eben diesen

[1] Kietz und Römpler (S. 307/08). Die eigene Erinnerung Wagners stimmt damit überein.

heldenmütig geführten Kampf gegen die Übermacht zu einem Verbrechen stempeln. Dies war auch die Ansicht Röckels, der um die gleiche Zeit, durchdrungen von der heiligen Berechtigung seiner Sache, selbst unter den brutalsten Mißhandlungen (vgl. Anhang S. 468) keinen Augenblick an seiner baldigen Freilassung[1] zweifelte. Mit Mühe gelang es daher Wolfram, in besserer Würdigung der gefährlichen Lage seines Schwagers, ihn zur Flucht zu bereden und ihn bei einbrechender Dunkelheit im eigenen Wagen fortzubringen. Er drang dabei sogar auf die Befolgung der Vorsichtsmaßregel, daß Wagner den geschlossenen Wagen bereits in der Remise heimlich besteigen mußte; der Kutscher, welcher anschirrte, hatte keine Ahnung davon, daß außer seinem Herrn noch ein Passagier mitfuhr.[2] Über Altenburg gelangte Wagner so nach Weimar, wohin ihn gerade in diesen Maitagen auch unter ordnungsmäßigen Umständen sein Weg geführt haben würde, um der dortigen Aufführung seines ‚Tannhäuser' beizuwohnen.

So traf er am Sonntag, den 13. Mai, in der freundlichen Ilmstadt ein und nahm daselbst in Liszts Absteigequartier, dem Hotel Erbprinz, Wohnung. Schnell erfolgte zwischen beiden Freunden eine Verständigung hinsichtlich der überraschenden Umstände der diesmaligen Anwesenheit Wagners; und alsbald sehen wir in Liszts Kopfe die Ideen kreisen, um helfend, fördernd, entscheidend in die schwierige Situation einzugreifen. Er denkt an Pariser, an Londoner Erfolge, und gleich vom folgenden Tage, dem 14. Mai, ist ein Brief an seinen früheren Sekretär und Konzertbegleiter Belloni in Paris datiert, worin er seine Dienste zu solchen Zwecken mit Feuereifer in Anspruch nimmt. ‚Lieber Belloni', so lautet dieses Schreiben[3], ‚Richard Wagner, Kapellmeister von Dresden, ist seit gestern hier. Das ist ein Mann von bewunderungswürdigem Genie, ja ein so schädelspaltendes Genie (un génie si trépantique), wie es für dieses Land paßt, eine neue und glänzende Erscheinung in der Kunst. Die letzten Dresdener Ereignisse haben ihn zu einem Entschlusse genötigt, bei dessen Ausführung ich ihm mit allen meinen Kräften zu helfen fest entschieden bin. Nachdem ich lange darüber

---

[1] ‚Erst ganz allmählich faßte ich den Gedanken, daß ich mich in den Händen erbitterter Feinde befand, denen gerade diese Berechtigung nur ein weiteres Motiv zur schonungslosen Verfolgung sein mußte.' ‚Auch einem Metternich und einem Kaiser Franz war es nie in den Sinn gekommen, sich selbst so tief zu erniedrigen, daß sie ihre politischen Gegner — den Zuchthäusern überliefert hätten' (Röckel, S. 77, 95). Bekanntlich ward dieses Los sowohl Heubner als Röckel zuteil, im sächsischen Zuchthause zu Waldheim, wo letzterer elf Jahre seines Lebens verbrachte (zwei davon in der völligen Einsamkeit einer düsteren Parterrezelle, ohne irgendeinen Besuch noch eine andere Beschäftigung als die des Spinnrades!) und i. J. 1859 auch, gelegentlich einer Visitation, den persönlichen Besuch seines erbitterten Gegners, des Grafen Beust, mit einer höflichen Verneigung erwiderte. — [2] Dinger, S. 187. — [3] Franz Liszts Briefe, herausgegeben von La Mara. Bd. I, S. 75/76.

mit ihm beraten, sollen Sie hören, was wir ausdachten und was sich auch durchaus realisieren muß. Zuerst wollen wir einer großen, heldisch bezaubernden Musik Erfolg verschaffen, deren Partitur seit einem Jahr vollendet ist. Vielleicht geht dies in London? Chorley[1] z. B. könnte ihm in diesem Unternehmen sehr förderlich sein. Käme Wagner im nächsten Winter mit diesem Erfolge in der Tasche nach Paris, so würden sich ihm, mit was er immer anklopfte, die Pforten der Oper öffnen. Ich habe wohl nicht nötig, Ihnen gegenüber in nähere lange Erörterungen einzutreten, Sie verstehen und müssen sich informieren, ob es in diesem Augenblick in London ein englisches Theater gibt (denn die italienische Oper würde unserem Freunde nichts nützen!) und ob einige Aussichten sind, daß ein großes und schönes Werk von Meisterhand dort Erfolg haben könnte. Beantworten Sie mir das so schnell als möglich. Später, d. h. gegen Ende des Monates, wird Wagner durch Paris kommen: Sie werden ihn sehen und er wird mit Ihnen direkt sich unterhalten über die Richtung und Ausdehnung des ganzen Planes und herzlich für jede Gunst dankbar sein. Schreiben Sie bald und helfen Sie mir wie immer. Es ist ein edles Ziel, zu dessen Erreichung Alles geschehen muß.'

Aufs neue führte ihn Liszt der Fürstin Wittgenstein zu; über den mächtigen Steinbau der Ilmbrücke schritt er mit ihm durch das dunkle Nadelgehölz der bewaldeten Anhöhe auf schattigen Stufen den Pfad zur Altenburg hinauf, von deren Gemächern eines nachmals von Liszt zum Sanktuarium für die ihm überwiesenen Originalpartituren der Werke Wagners von den ‚Feen' bis zum ‚Lohengrin' bestimmt wurde.[2] Noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der ihm drohenden Verfolgung verbrachte Wagner hier in der verschwiegenen Abgeschiedenheit von Weimar und Eisenach[3] einige bedeutungsvolle Tage, die ihn mit steigender Gewißheit der hingebenden Neigung Liszts und dessen für jeden seiner Wünsche weitgeöffneten Herzens versicherten. Er sah und hörte ihn eine Probe des ‚Tannhäuser' dirigieren und war erstaunt, durch diese Leitung sein anderes Ich wiederzuerkennen. ‚Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was

---

[1] Henry Chorley, geb. 1808 oder 1809, als Schriftsteller und Musikkritiker am ‚Athenäum' in London von großem Einfluß, den er aber hinsichtlich Wagners stets nur im nachteiligsten Sinne ausgeübt hat. — [2] Wagner ließ sie bei seinem Abschiede von Deutschland durch seine Frau an Liszt übersenden (vgl. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Bd. I, S. 19). Sie erhielten in dem Raume, den Liszt sein Heiligtum nannte, in kunstvoll geschnitzter Kassette auf schlankem Säulentischchen ihren, den Besuchern der Altenburg wohlbekannten Ehrenplatz, zu welchem der Hausherr seine Gäste nur mit besonderer Feierlichkeit zu führen pflegte. — [3] Liszt an Schumann (5. Juni 1849). ‚Wagner hat sich hier und in Eisenach einige Tage aufgehalten. Ich erwarte täglich Nachrichten von ihm aus Paris, wo er wohl sicherlich seinen Ruf und seine Karriere glänzend vergrößern wird' (Liszts Briefe I, S. 19).

ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirkliche langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst.'

Als einen besonders ‚auffälligen Beleg' dafür, wie sehr Wagner die revolutionäre Erhebung in Deutschland ‚vom rein idealen Standpunkte aus' erfaßte, finden wir den Umstand angeführt, daß Wagner seinem Freunde das Verlangen kundgab, dieser möge ihn beim Weimarischen Hofe und insbesondere der kunstsinnigen Herzogin und Großfürstin Maria Paulowna vorstellen. ‚Gewiß ein recht naives Begehren für den Dresdener regierungsfeindlichen Republikaner und Revolutionär', fügt ein Beurteiler der Sachlage[1] hinzu, der eben durch dieses, keineswegs ironisch gemeinte Urteil eine Befangenheit in politischen Begriffen und Gegensätzen an den Tag legt, wie sie eben Wagner durchaus fern lag. Vielmehr brauchte er Liszt gar nicht erst zu versichern, daß seine unbemäntelte Sympathie mit der in Dresden zum Ausbruch gekommenen Bewegung und die darin kundgegebene Gesinnung ‚weit entfernt sei von jenem lächerlich fanatischen Charakter, der in jedem Fürsten einen verfolgungswürdigen Gegenstand erblickt'. Überdieß vermögen wir über die Richtigkeit der Angabe, wonach das Verlangen nach einer solchen Vorstellung von Wagners Seite ausgegangen sei, von uns aus nicht zu entscheiden. Es dünkt uns jedoch aus inneren wie aus äußeren Gründen bei weitem wahrscheinlicher, der Wunsch nach persönlicher Bekanntschaft des Künstlers sei von Seiten der hochgestellten Frau selber verlautbart worden. Die Tatsache einer Begegnung zwischen der Großfürstin und dem bereits politisch verfolgten Schöpfer des ‚Tannhäuser', während seines mehrtägigen Aufenthaltes in Weimar und Eisenach, wird uns in Wagners Briefwechsel mit Liszt mehrfach bestätigt. Wagner spricht darin ausdrücklich und wiederholt von dem ‚schönen Eindruck, den jene fürstliche Frau in ihrer warmen Teilnahme auf ihn gemacht'[2] und von der ‚höchsten Unbefangenheit, mit der er sich ihr genähert habe'.[3] In dieselben Tage fällt auch sein erstmaliger Besuch der — damals noch nicht restaurierten — Wartburg. Von ihren Zinnen, die er bei seinem Wiedereinzug in die Heimat vor sieben Jahren im Vorüberfahren mit so warmer Freude von weitem begrüßt hatte, warf er nun den letzten Abschiedsblick auf das Deutschland, an dem seine Kunst mit allen Wurzeln und Fasern ihres Wesens hing. Der hellste Sonnenschein lag über dem grünen Thüringerlande, dem traulichen Flecken der heimatlichen Erde, der er, bereits verfolgt, auf lange den Rücken wenden mußte.

---

[1] J. Wernsdorf in seinem Aufsatz ‚Sieben Tage aus dem Leben Richard Wagners' in der Zeitschrift ‚Chorgesang' 1886, Nr. 1 und 2. — [2] Briefwechsel mit Liszt, I, S. 124. — [3] Ebendaselbst I, S. 27.

In die Zeit seines Weimarer Aufenthaltes fällt eine dreitägige Abwesenheit Liszts infolge einer unaufschiebbaren Reise, die dem Bedrohten leicht hätte verhängnisvoll werden können. Unmittelbar nach seiner Abreise von Chemnitz hatte sich Minna nach Dresden zurückbegeben. Dort ließ sich plötzlich (am Dienstag den 15. Mai?) ein Polizeirat M .... bei ihr melden und teilte ihr mit, er habe Befehl, Wagner zu verhaften und seine Papiere durchzusehen. Drei Tage dürfe er den Haftbefehl, resp. Steckbrief, zurückbehalten und werde gern von dieser Befugnis Gebrauch machen. Inzwischen möge sie dem Herrn Kapellmeister schreiben: ‚wolle er kommen, so möge er kommen; wo nicht, so solle er nur ja bleiben'. In größter Angst schrieb sie nun sofort an Wagner, er möge wegen des drohenden Steckbriefes Deutschland eiligst verlassen. Statt dessen traf ein Brief Wagners mit der Mitteilung ein, er wolle vor seiner Abreise noch von ihr Abschied nehmen, und befinde sich bis dahin in seiner Zurückgezogenheit auf Spaziergängen in einer angenehmen ländlichen Umgebung den Umständen gemäß wohl. Ganz bestürzt habe sie ihrem ersten Brief alsbald einen zweiten nachgesendet, darin nochmals das Vorgefallene berichtet und noch dringender zu schleuniger Flucht aus Deutschland geraten. Wiederum sei nun von Wagners Seite eine briefliche Mahnung eingetroffen, worin er sie baldigst zu sich berief, ohne der ihm angekündigten drohenden Gefahr mit einem Worte zu gedenken. Bei Liszts Rückkehr — am Freitag, den 18. Mai — löste sich das Mißverständnis; beide Briefe Minnas waren nicht an Wagner gelangt. Sie waren an Liszts Adresse gerichtet gewesen und während dessen Abwesenheit eingetroffen; sein Kammerdiener hatte mit der übrigen eingelaufenen Korrespondenz auch die beiden für Wagner bestimmten Briefe fürsorglich aufbewahrt.[1] Inzwischen waren natürlich die drei Tage Vorsprung, deren sich Wagner zu beschleunigter Abreise hätte bedienen können, erfolglos verronnen und der ‚Steckbrief' (im ‚Dresdener Anzeiger', Nr. 139 vom Sonnabend den 19. Mai, zwei Tage nach dem Semperschen Steckbrief) zur Publikation

[1] Vgl. Dinger, S. 187—188, der jedoch den von ihm in extenso wiedergegebenen Vorfall durchweg in einer anekdotisch verzerrten Fassung berichtet. Offenbar ist er ihm so dargestellt worden; von welcher Seite her, geht aus der Erzählung selbst deutlich hervor. Wagner habe in seinem Briefe ‚ohne jegliche Erwähnung von Flucht und Verfolgung überglücklich (!) geschrieben, er befinde sich inmitten einer reizenden landschaftlichen Umgebung äußerst wohl (!); Minna möge sogleich zu ihm reisen, um dort mit ihm spazieren zu gehen (!) u. dgl. Von dem Verlangen Wagners, vor einer voraussichtlich längeren Trennung von ihr Abschied zu nehmen (als nächster Veranlassung seines Schreibens) weiß Herr Dinger hingegen nichts zu berichten. Mit einem geringen Aufwande an kritischer Befähigung hätte er die, ihm offenbar nicht im Hinblick auf eine Veröffentlichung vorgetragene, harmlose mündliche Erzählung von den gröbsten Überladungen befreien können, die doch durch eine dereinstige Vergleichung der wohlerhaltenen Briefe Wagners an Minna dem unvermeidlichen Schicksal aller ähnlichen kurzlebigen anekdotischen Trivialitäten nicht entgehen können.

gelangt. Da infolgedessen ein weiteres Verweilen in dem, bereits durch die Dresdener Nachrichten unruhig und erregt gewordenen Weimar für Wagner weder ratsam noch sicher war, beratschlagten beide Freunde noch am späten Abend des 18. Mai, in welches Asyl sich Wagner — bei der verzögerten Abreise Minnas — bis zu dem von ihm festgehaltenen Zusammentreffen begeben könne. Beide Meister waren darüber anfänglich ratlos; da fiel Liszt noch rechtzeitig ein, daß soeben in derselben Etage des Hotels ‚Erbprinz' der Professor Dr. med. Siebert aus Jena wohne. Dieser wurde sofort in das Geheimnis gezogen, und er gab den Rat, wo Wagner für die nächsten Tage ein vorläufig sicheres Unterkommen finden könne — nämlich bei dem, Siebert befreundeten, Ökonomen J. Wernsdorf im Kammergute Magdala unweit Weimar. Diesem letzteren zuverlässigen Zeugen überlassen wir nunmehr die schmucklos schlichte Erzählung des Folgenden.[1]

‚Es war um die Mittagsstunde des 19. Mai 1849, als ein Einspänner aus dem benachbarten Weimar auf meinen Hof fuhr. Aus dem Wagen stieg ein Herr in den dreißiger Jahren von mittlerer Größe, bekleidet mit einem leichten braunen Rocke, dem eines graues Reisetäschchen am breiten grünen Bande umhing. Der Herr überbrachte mir, in mein Zimmer eingetreten, nach kurzer Begrüßung einen Brief, der die wenigen, in flüchtiger Eile geschriebenen Worte enthielt: ‚Sie erhalten hierbei den Herrn Professor Werther aus Berlin und verfahren mit ihm nach Abrede.' Trotz der fehlenden Unterschrift erkannte ich in dem mir wohlbekannten Schriftzügen als Autor des Schriftstückes einen politschen Gesinnungsgenossen, den nun (1886) verstorbenen Hofrat Professor Dr. Siebert aus Jena. Aus Veranlassung früherer Unterredungen mit Dr. Siebert gelegentlich ähnlicher Fälle war mir aus den wenigen Worten sofort verständlich, daß der Überbringer jener wenigen Zeilen ein politischer Flüchtlig sei, der bei mir Bergung suche und für dessen Sicherheit und Verpflegung ich nach Kräften zu sorgen aufgefordert wurde. Als ich meinen Gast auf sein Zimmer geführt hatte, wandte sich derselbe rasch zu mir und sagte: ‚Ich kann wohl offen gegen Sie sein? Ich bin der Kapellmeister Wagner aus Dresden. Denken Sie sich, heute soll in Weimar mein Tannhäuser gegeben werden, da muß ich Weimar den Rücken kehren und mich vor der Polizei verstecken'.[2] Ich versicherte meinem werten Gaste, er sei mir unter jedem Namen willkommen und daß ich unter allen Umständen

[1] Vgl. den bereits erwähnten Aufsatz: ‚Aus Richard Wagners Leben' vom Ökonomierat J. Wernsdorf in der von W. Gottschalg redigierten Zeitschrift ‚Chorgesang' 1886. —
[2] Vgl. Liszt an C. Reinicke (30. Mai 1849): ‚Wagner qui devra probablement perdre sa position à Dresde, par suite des derniers événements, est venu passer quelques jours avec moi ici. Malheureusement la nouvelle de son Steckbrief est arrivée le jour de la représentation du ›Tannhäuser‹; ce qui l'a empêché d'y assister. A l'heure qu'il est, il doit être arrivé à Paris, où il trouvera sûrement un terrain plus favorable

ängstlich dafür Sorge tragen würde, damit er nicht von der Polizei belästigt würde; schließlich bat ich ihn, mit meiner einfachen häuslichen Einrichtung fürlieb zu nehmen.' Wernsdorf erwähnt noch erläuternd des Umstandes, daß ihm zu jener Zeit, unter eifrigen landwirtschaftlichen und politischen Beschäftigungen, sowohl der Name Wagners als der des ‚Tannhäuser' völlig unbekannt gewesen sei, und nimmt dann seine Erzählung wieder auf: ‚Mein lieber Gast erschien, nach längerer Ruhe, auf das Glockenzeichen zum Mittagessen in meinem Familienkreise. Nachdem ich Gelegenheit genommen hatte, meinen Schützling als Professor Werther aus Berlin mit meinem Tischgaste, dem Dr. med. Rostock bekannt zu machen, sprach letzterer von einer großen Volksversammlung, die nachmittags in unserem Wohnorte stattfinden sollte. Nach dem Mittagsmahle insinuierte mir Wagner den Wunsch, dieser Versammlung heimlich beizuwohnen. Diesem Begehren kam mein Verwalter in mustergültiger Weise nach, indem er meinem Gaste und mir einen ziemlich bequemen Platz gegenüber der auf einem Brunnen errichteten Rednerbühne verschaffte, wo wir, teils durch die Flügel eines halb offenen Schuppentores, teils durch die Fässer der Bierwirtschaft, den Blicken der erwartungsvollen Volksmenge entzogen, den Volksrednern die Worte von den Lippen nehmen und alle weiteren Vorgänge ungestört und ziemlich genau beobachten konnten. Das Hauptthema der fulminanten Reden war der Aufruf zu bewaffneter Hilfe und Unterstützung der bedrängten Freiheitskämpfer in Baden, wo damals der Aufstand in vollem Flor war. Bei Gelegenheit einer längeren Redepause forderte Wagner mich zu einem Spaziergange auf; wir zogen uns zu diesem Zwecke allmählich zurück, und kaum waren wir unter Gottes freiem Himmel, als er in die Worte ausbrach: ‚Diese Volksversammlung mißfällt mir sehr, denn sie bleibt für die eigentlichen Zwecke der Redner völlig wirkungslos. Der übergroße Enthusiasmus der Redner teilt sich auch nicht im geringsten Maße der anwesenden Menge mit: am Fuß der Tribüne sitzen ungefähr zwanzig gedungene Claqueurs, die Beifall klatschen, auch dann, wenn gar nichts zu klatschen ist; die große Menge zeigt nicht die mindeste Teilnahme und scheint für die Brandreden völlig verständnislos.' Wir vermieden auf dem Heimwege natürlich jede weitere Teilnahme an der fruchtlosen Versammlung.'

‚Als ich', fährt Wernsdorf fort, ‚im weiteren Verkehr dem Künstler das Bedauern aussprach, daß ich ihm kein besseres Instrument als meinen ziemlich altersschwachen Flügel zur Benutzung bieten könne, antwortete er: ‚Ich vermisse das nicht, denn ich spiele am liebsten das Orchester'. Was er damit meinte, wurde mir erst klar, als ich mit allem Hochgenuß seine unsterblichen

au déploiement de son génie dramatique. Le succès aidant, ainsi que je l'ai souvent dit, il finira même par être reconnu pour un grand compositeur allemand en Allemagne, à la condition de faire d'abord représenter ses ouvrages à Paris ou à Londres' etc. (Briefe Liszts, I, S. 76.)

Werke ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' in Weimar unter Liszts genialer Leitung gehört hatte. Wagner brachte mit mir und meiner Frau den 21. Mai sehr still zu; wir lasen und plauderten abwechselnd über die Weimarer Verhältnisse. Über seine Dresdener Beziehungen verhielt er sich schweigsam, obwohl er wissen konnte, daß ich ihm einiges Verständnis entgegen gebracht hätte. Nachdem wir uns ungefähr eine Stunde dem Schlafe ergeben hatten, erwachte ich durch das Rollen eines Gefährtes, das plötzlich unter meinem Fenster hielt. Ich vermutete das Ankommen des Wagens sofort als im Zusammenhang mit meinem Gaste stehend, — ob im Guten oder im Bösen? Ich vermutete das Letztere. Vorsichtig am leise geöffneten Fenster lugend, hörte ich eine weibliche Stimme sprechen: ‚Sind wir denn schon am Ziele?', worauf der Kutscher erwiderte: ‚Hier ist das Kammergut!' Da die Polizei sich wohl nur selten weiblicher Hilfe bedient, so waren meine Befürchtungen schnell beseitigt und ich suchte die Pforten des Hauses schnell zu öffnen. Auf der dunkeln Straße hielt eine Chaise, aus der sich schweigend eine Dame bog. Ich kam ihr mit der Frage entgegen: ‚Suchen Sie vielleicht den Professor Werther aus Berlin?' Zögernd versetzte sie, dem ungewohnten Namen gegenüber: ‚Ja!' Auf meine Bitte stieg sie aus, überließ mir ihre leichten Reiseeffekten und betrat mit mir den Hofraum, welchen ich sorgfältig wieder verschloß. Hier konnte ich ihre Frage: ‚schläft mein Mann?' mit ‚Ja!' beantworten. Meine gute Frau, die keine Ahnung hatte, daß sie die Gattin eines politischen Flüchtlings empfing, hieß die angebliche Frau Professor Werther herzlich willkommen, und ich ging mit der Lampe in der Hand, um ihren Gemahl zu wecken. Als ich diesem in seinem Zimmer zurief: ‚Stehen Sie auf, lieber Wagner, die Frau Kapellmeister ist soeben gekommen!' fuhr er, wild und verstört um sich schauend, in die Höhe und rief sehr unwillig und überlaut: ‚Was? das Weib?' — Er sprang mit einem Satz aus dem Bette, blieb aber stehen, indem er sich mit der flachen Hand vor die Stirn schlug und in viel milderem Tone, als wollte er sein Ungestüm gleichsam beschwichtigen, hinzufügte: ‚Gott — heute ist ja mein Geburtstag!' Die Begrüßung der beiden Gatten war ziemlich kühl. Doch saßen wir, allerhand plaudernd, beim schnell bereiteten Thee bis um die dritte Morgenstunde beisammen. Das Ehepaar zog sich darnach in sein Zimmer zurück. Erst am Mittag erschien er wieder in unserer Mitte. Nach Tische wagte ich die beiden Exulanten auf einem wenig betretenen Pfade in einen angenehmen Buchenwald zu geleiten, von dem sie gegen Abend wieder heimkehrten. Das war wohl die traurigste und trostloseste Geburtstagsfeier, die Meister Wagner je erlebt hat.[1] Frau Wagner verließ uns schon am Morgen des 23. Mai.'

[1] Von demselben Tage, dem 22. Mai 1849, Wagners fünfunddreißigstem Geburtstage, ist auch ein Brief Wagners an seine Stiefschwester Cäcilie Avenarius, damals in

Auffallend ist in Wernsdorfs Bericht die Darstellung, als sei Wagner von dem Erscheinen Minnas überrascht gewesen. Entweder hatte Wagner, wie über Anderes, so auch über den eigentlichen Zweck seines Verweilens in Magdala gegen ihn geschwiegen, oder er hat den rechten Zusammenhang vergessen, und dem ihm eingeprägt gebliebenen Bilde seines aus dem ersten festen Schlaf aufgeschreckten Gastes diese nachträgliche Deutung untergeschoben. Auch mit Wagners Geburtstag hatte ihr Eintreffen nichts zu tun; sie kam nicht etwa, um ihn dazu zu beglückwünschen. Die kühle Begrüßung Beider, deren der Erzähler ausdrücklich Erwähnung tut, beruhte auf dem bereits in der letzten Dresdener Zeit eingetretenen und durch die jüngsten Ereignisse verstärkten Verhältnisse der Spannung und Entfremdung, in welchem sich Minna damals zu ihrem Gatten befand; sie hätte das in den letzten Jahren immer entschiedener unmöglich gewordene Dresdener Anstellungsverhältnis am liebsten noch ferner aufrecht erhalten, und betrachtete die persönliche Beteiligung Wagners an den politischen Vorgängen als ein beklagenswertes ‚Unglück'.[1] Durch ein zunehmend schroffes und ungerechtes Urteil über den Wert und die Bedeutung seines Schaffens, ja seiner gesamten künstlerischen Persönlichkeit, deren notwendigen Wesensäußerungen gegenüber sie wiederholt die Partei seiner heftigen Antagonisten ergriff, hatte sich ihr beiderseitiges, von Hause aus friedliches, heiteres und glückliches Zusammenleben in ein bedauerliches Mißverhältnis umgewandelt, so daß Wagner (nach G. Kietz) einmal bei Tisch in den erregten Ausruf ausbrach: ‚Andere sind glücklich, sie haben ihre Feinde außer dem Haus, während ich (mit deutlichem Hinweis auf seine Frau) meinen ärgsten Feind mit mir am Tisch habe'. Trotzdem hat er sie ihre fortgesetzte Verkennung seines wahren Wesens, ihre unmögliche Forderung noch weiterer Konzessionen an die Welt, von der er sich zur freien Entfaltung seines Genius mit zwingender Notwendigkeit lossagen mußte, zu keiner Zeit durch eine lieblos gleichgültige Abwendung von ihr entgelten lassen; und es ist gewiß ein ergreifender Zug treuer Anhänglichkeit an seine Lebensgefährtin, daß er unter so gefahrvollen Umständen selbst seine Freiheit aufs Spiel setzte, um sie vor der Trennung noch einmal zu sehen. Allerdings war sein gegenwärtiger Abschied von ihr nach beiderseitiger Auffassung als

---

Leipzig, datiert; derselbe ist aber augenscheinlich aus dem Avenariusschen Besitz abhanden und uns aus diesem Grunde nicht zu Gesichte gekommen. Eine vorher genommene Abschrift befindet sich im Eisenacher Wagner-Museum (vgl. Oesterlein III, S. 24). — [1] Dinger geht so weit, ihr diese Ansicht, resp. Voraussicht, als besonderen ‚Scharfblick' (?) anzurechnen, und fügt ihrer von ihm angeführten Äußerung: ‚es wird unser Unglück!' die nicht recht verständliche Bemerkung hinzu: ‚die Zeit hat ihr Wort wahr gemacht' (?!). Daß seine mehrerwähnte Beurteilung Röckels, ja im letzten Grunde selbst der gesamten politischen Verhältnisse auf eben dieser femininen Auffassung zu beruhen scheint, in die er sich förmlich eingesponnen, ward schon wiederholt angedeutet.

ein Abschied auf unbestimmte längere Zeit gedacht. Bei der Ungewißheit seiner nächstbevorstehenden persönlichen Schicksale und voraussichtlich wechselnden Aufenthalte konnte er sie nicht an sich binden wollen. Unter dem Eindruck der anmutig ländlichen Umgebung von Magdala war ihm vielmehr der Gedanke gekommen, ‚ihr mit ihrer Familie irgendwo im Weimarischen, vielleicht auf einem großherzoglichen Gute, ein bescheidenes, aber freundliches Asyl zu gewinnen, wo sie mit dem Rest ihres beiderseitigen geretteten Hausstandes sich und vielleicht auch ihm selbst — für die Zukunft — eine neue Heimat bereiten könne'.[1]

Den ihm durch Liszt abschriftlich übersandten Steckbrief teilte er seinem freundlichen Gastgeber noch vor seiner Abreise mit den Worten mit: ‚Denken Sie, welche Gemeinheit! Die Steckbriefe sind wirklich da: mittlere Statur, braunes Haar, trägt eine Brille! . . . Nun, so kann Jeder aussehen!' Inzwischen waren denn auch die Beratschlagungen der Freunde in Weimar und Jena über seinen weiteren Fluchtplan ins reine gekommen. Ein Brief Liszts brachte die Meldung, daß er in Jena erwartet werde, von wo er weiter, mit Umgehung der Eisenbahnen, die Reiseroute zunächst über Koburg durch Franken nehmen sollte. ‚Bis zum Saume des Waldes, der Magdala von Jena trennt', schließt Wernsdorf seinen Bericht, gab ich meinem scheidenden Gast das Geleite. Hier übergab ich den Flüchtling einem zuverlässigen Führer und verabschiedete mich von ihm mit dem Wunsche, daß er alle Fährlichkeiten seiner Weiterreise glücklich überstehen möge.' Am Donnerstag den 24. Mai, am Tage nach Minnas Abreise, traf Wagner in Jena ein; hier fand er Liszt und den diesem befreundeten, als talentvoller Improvisator bekannten Professor O. L. B. Wolff wetteifernd um sein Wohlergehen besorgt, während ein Professor Dr. Widmann ihm behufs seiner Weiterreise seinen Paß darbot.[2] Einen kurzen Bericht über seine vier Reisetage finden wir in dem Briefe an Professor Wolff,[3] dem er für alle ihm erwiesene Güte dankt: er sei so voller Andenken daran, daß er keinen Griff in seine Taschen tun könne, ohne an Freund Wolffs Fürsorge und Teilnahme erinnert zu werden. ‚Leider bin ich langsam genug gereist: von Koburg aus konnte ich

[1] Briefwechsel mit Liszt, I, S. 19, wo den obigen Sätzen noch der andere vorausgeht: ‚zumal liegt mir daran, daß sie aus Sachsen und namentlich aus dem verfl— Dresden fortkäme'. — [2] Die unmögliche Behauptung Dr. Dingers, Wagners Frau sei ‚über eine Woche umhergereist (!), um für die Flucht ihres Gatten einen fremden Paß geliehen zu bekommen; endlich habe sich ein Dr. Widmann zur Hilfe erboten, mit dessen Paß und Namen es Wagner gelang die Schweiz zu erreichen' (Dinger, S. 189), widerlegt sich selbst durch die nachstehenden exakten Daten: 21. Mai: Ankunft Minnas in Magdala; 23. Mai: ihre Abreise; 24. Mai: Wagner bereits in Jena; 25. Mai: mit dem Widmannschen Passe auf der Reise in Koburg. Für eine achttägige Reise durch Thüringen in Paßangelegenheiten findet sich zwischen dem 23. und 24. Mai keine Zeit; mit der Gewinnung des fraglichen Passes hat sie offenbar überhaupt nichts zu tun gehabt und alles darauf bezügliche ist Fabel. — [3] Abgedruckt im Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, I, S. 18.

erst am Sonnabend früh weiter nach Lichtenfels fahren; glücklich bin ich aber überall unbeachtet durchgekommen. Nur in Lindau, wo ich um Mitternacht ankam, verlangte man mir am Tore den Paß ab; am Morgen erhielt ich ihn, mit einem Visum nach der Schweiz versehen, ohne Beanstandung zurück.' Am Montag den 28. früh gelangte er über den Bodensee nach Rorschach: eine halbe Stunde nach Ankunft des Dampfschiffes ging bereits der Eilwagen nach Zürich ab, von wo aus er bereits am folgenden Tage (in dem erwähnten Briefe an Wolff) den zurückgebliebenen Freunden über seine Reiseschicksale berichtete.

Nach allen aufregenden Katastrophen der letzten Wochen die erste Rast in der Stille des gastlichen Zürich: das war der Abschluß des verhängnisvollen Maimondes, dessen Beginn ihn noch unter dem lastenden Druck seines Dresdener Amtsverhältnisses antraf. Mit diesem und jedem ihm ähnlichen war es nun für immer vorbei. Keine Macht der Welt konnte ihn je wieder in eine Hofkapellmeister-Uniform bringen. ‚Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwangloseste Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen.'

XIV.

‚Das Kunstwerk der Zukunft.‘

Über Zürich nach Paris. — Belloni, Semper, W. Heine. — Zürich und die dortigen Freunde: Baumgartner, Sulzer, A. Müller u. a. — ‚Die Kunst und die Revolution.‘ — Das ‚Kunstwerk der Zukunft.‘ — Verhältnis zu Feuerbach. — ‚Wieland der Schmied‘ für Paris entworfen. — Erfolgloser Aufenthalt in Paris. — Frau Julie Ritter. — Rückkehr nach Zürich.

‚Meine letzten Erlebnisse haben mich auf eine Bahn gerückt, auf der ich das Wichtigste und Bedeutungsvollste zustande bringen muß, was meiner Natur zu produzieren gestattet ist. Noch vor vier Wochen hatte ich davon keine Ahnung, was ich jetzt als meine höchste Aufgabe erkenne.‘

Richard Wagner.

Unter dem sichtbaren Schutze einer höheren Macht war Richard Wagner, trotz aller Verzögerungen und unfreiwilligen Aufenthalte, den ihn bedrohenden Gefahren der Verfolgung entronnen. Doch war es nicht so sehr das bloße Bewußtsein persönlicher Sicherheit, der vergleichende Gegensatz zu dem traurigen Lose, das seiner in den Händen erbitterter rachsüchtiger Gegner geharrt hätte, was ihm die Empfindung eines tiefen Aufatmens verursachte. Es war vielmehr das Vollgefühl der Befreiung von einem unerträglichen Alpdruck, der in einem schiefen und falschen, seiner ganzen Natur widersprechenden Amts-Verhältnis durch eine Reihe von Jahren auf ihm gelastet. Er hatte bis zum Äußersten gezögert, das drückende Joch aus eigenem Antriebe von sich abzuwerfen; nun war es mit einem Schlage fast ohne sein Zutun geschehen. Er hatte nur gehandelt, wie er *mußte*, seinem innersten Wesen nach nicht anders *konnte*; dafür hatten ihn nun eben dieselben Verhältnisse und Umgebungen, die ihn bisher wie mit ehernen Klammern umschlossen, freiwillig und gewaltsam aus ihrer Mitte ausgestoßen. ‚Wie mir die Dresdener Katastrophe längst in den Gliedern lag, wissen Sie‘, schreibt er bald darauf an seinen jungen Freund Uhlig, ‚— nur hatte ich keine Ahnung davon, *welcher* Sturmwind mich eigentlich von dort hinwegführen sollte. Versichert

sind Sie aber auch wohl, daß alle Amnestie und Restitution der Welt mich nicht wieder vermögen könnten, irgendwo wieder Das zu werden, was ich in Dresden zu meinem größten Leiden war.'

Nun war er geächtet, verstoßen, äußerlich hilf- und mittellos, wie einst in Paris — aber frei und sich selbst wiedergegeben, als Mensch und schaffender Künstler auf der vollkräftigen Höhe des Mannesalters. Eine neue Epoche seines Daseins lag vor ihm. Mochte mit ihm werden, was da wollte, jenem demütigenden Zwang des Hoftheater-Despotismus unterzog er sich zeitlebens nicht wieder. Nur ein Zwang von außen her lastete noch auf ihm, — eine teilnehmende Freundeshand hatte ihm diesen aus Mißverständnis auferlegt. Es war die Zumutung, sich äußere Erfolge als ‚Opernkomponist' zu erringen, auf einem Boden, der zu seinem künstlerischen Wesen im vollsten Widerspruch stand. ‚Nichts mehr von Paris!' hatte er schon vor sechs Jahren den wohlgemeinten Ratschlägen seiner Freunde erwidert,[1] und mitten in aller Dresdener Bedrängnis, in allem Stillstand der Verbreitung seiner Werke sich ihm der Seufzer entrungen: ‚Sollte es doch nur durch dies Paris möglich sein auf Deutschland zu wirken? Wenn ich den Gedanken auf Paris festhalte, gerate ich in eine wehmütige Unruhe, als ob ich meine gute Mutter verkaufen sollte!'[2] Und nun war es gerade Liszts sorgende Freundschaft, die ihn ganz wider seinen Willen auf eine europäische Ruhmeslaufbahn drängte und dafür keinen anderen Ausgangspunkt ersah.

Es ist wahrhaft rührend zu beobachten, wie Wagner, um jeden Anschein des Eigensinns zu vermeiden, gegen seine bessere Überzeugung den ihm vorgezeichneten Pfad betritt. Kaum einige Tage der Rast gönnte er sich in dem traulich anheimelnden Zürich zur Anknüpfung der nötigen Bekanntschaften, die ihm zunächst zu einem eidgenössischen Passe verhelfen sollten. Auch war durch die vier Reisetage bei größter Sommerhitze sein Blut in so heftige Aufregung versetzt, daß er unmöglich sogleich wieder abreisen konnte, ohne sich einem Schlagfluß auszusetzen.[3] ‚Die Schweiz tat mir wohl', schreibt er an Liszt, ‚auch traf ich dort einen alten Jugendfreund, Alexander Müller, den Du auch kennst, — ein tüchtiger, liebenswürdiger Mensch und Künstler.' In Zürich bekam er auch Liszts Artikel über den ‚Tannhäuser' im Journal des débats zu lesen.[4] Er erkannte daraus nur aufs neue die enthusiastische Freundschaft

[1] Seite 32 des vorliegenden Bandes. — [2] Brieflich an Gaillard, 5. Juni 1845. — [3] Brieflich an O. L. B. Wolff, im Briefwechsel mit Liszt I, S. 18. — [4] Es war dies eben jene Abhandlung über den ‚Tannhäuser', die mit der später erschienenen über den ‚Lohengrin' vereinigt, nachmals (1851) unter dem Titel ‚Lohengrin et Tannhäuser' bei Brockhaus in Leipzig in Buchform erschien, und zuletzt als zweite Abteilung des dritten Bandes von Liszts ‚Gesammelten Schriften' (bei Breitkopf und Härtel 1881).

seines neuen ‚Brot- und Lehnsherrn', wie er ihn in dem an Professor Wolff gerichteten Briefe in warmer Empfindung dieses einzigen Verhältnisses nennt. Kurz nach dem Erscheinen dieses Artikels erfolgte nun auch in den ersten Tagen des Juni seine Ankunft in Paris, — im Sinne Wagners ein reiner Zufall. Doch gab dieses zufällige Zusammentreffen seiner dortigen Anwesenheit sogleich eine ganz bestimmte Farbe, und eine — nicht minder zufällige — Begegnung mit seinem künstlerischen Antipoden und einstigen Pariser Protektor Meyerbeer belehrte ihn nur allzu deutlich, in welchem Lichte diese Farbe gesehen werden könne. ‚O bester Liszt', ruft er bei diesem Anlaß aus innigster Überzeugung, ‚über diesen Mann mußt Du dir noch vollkommen klar werden! Solltest Du nicht wissen, daß Naturen, wie die seinige, der Deinigen und der meinen schnurstracks entgegengesetzt sind? daß zwischen Dir und ihm nur ein Band bestehen konnte, das Deinerseits durch Großherzigkeit, seinerseits aber durch Klugheit geknüpft war? Meyerbeer ist klein, durch und durch, und leider begegne ich keinem Menschen mehr, der dies irgendwie zu bezweifeln Lust hätte.' Eine Begegnung, wie diese, und der davon gewonnene Eindruck bestärkte in ihm nur das Gefühl einer tiefen Beschämung bei dem bloßen Gedanken, in diesem ‚niederträchtigen, verfaulten und todesreifen Kunstgetriebe' ‚ein Intriguenspiel à la verre d'eau eingehen' zu sollen. Von ganzem Herzen dankt er Liszt für Belloni: ‚das ist ein tüchtiger, braver und äußerst tätiger Mensch; täglich holt er mich ab und führt mich die nötigen Wege zum Pariser Ruhm'. Aber Belloni selbst habe ihm erklärt, um hier durchzudringen, müsse er Geld haben, wie Meyerbeer, oder eigentlich mehr Geld als Meyerbeer. Oder aber: — er müsse sich fürchten machen. ‚Nun denn, Geld habe ich nicht, aber ungeheuer viel Lust, etwas künstlerischen Terrorismus auszuüben.' Gelange er auf dieser Pariser Hetzjagd zu einem Ziele, so wolle er es denn auch nicht nach dem gewöhnlichen Herkommen ausbeuten: er würde dann etwas Neues schaffen, und das könne er nur, wenn er es ganz und gar selbst mache. ‚Ich suche mir daher schon jetzt einen jungen französischen Dichter zu gewinnen, der warm genug ist, sich meiner Idee hinzugeben: mein Sujet mache ich mir selbst; er soll dann so unbefangen wie möglich seine französischen Verse machen.'

Von Dresdener politischen Flüchtlingen hatte sich in jenen Junitagen, außer dem jungen Heine, der ebenfalls steckbrieflich verfolgte Semper eingefunden, der seinen Weg nach Frankreich über das insurgierte Baden genommen. Er gedachte den Winter über in Paris zu bleiben, entschlossen, sich demnächst (wozu es nicht kam) in Amerika ein neues Glück zu erobern. Mit ihm und dem alten Freunde seiner ersten Pariser Jahre, Ernst Kietz, verbrachte Wagner — bei allseitiger Mittellosigkeit — in einer billigen Garküche der glänzenden Kapitale, wo ‚Kutscher und Fuhrleute verkehrten', manche Stunde unter anregenden Gesprächen. Das Bedenklichste an seinem zwecklosen

Aufenthalt in der ihm aufgedrungenen Umgebung war das reißend schnelle Abnehmen der mitgebrachten kleinen Barschaft, die ihn in dem gastlichen Zürich bis auf weiteres eine Weile hätte erhalten können. Trotz Liszts großmütigen Anerbietungen sah er mit wahrer Todesangst dem Augenblick ihres gänzlichen Versiegens entgegen. ‚Mir ward zu Mute wie damals, als ich vor zehn Jahren hierherkam und sich oft Spitzbubengedanken meiner bemächtigten, wenn ich die heißen Tage aufsteigen sah, die mir in den leeren Magen scheinen sollten.‘ Er zog es unter diesen Umständen vor, sich auf einen bescheidenen Landaufenthalt bei Paris, nach Reuil, in die Nähe des im Sommer dort wohnhaften Belloni zu begeben, um von hier aus seinem Weimarer Freunde das Unnütze seines ferneren Verweilens in der französischen Hauptstadt darzulegen. ‚Der Zweck, für Paris eine Oper zu schreiben, läßt sich nicht im Sturm erreichen; im glücklichen Falle habe ich in einem halben Jahre die Dichtung, in einem und einem halben Jahre die Aufführung. In Paris und ohne Häuslichkeit — ich will sagen: Herzensruhe — kann ich nichts arbeiten; ich muß einen neuen Punkt gewinnen, wo ich daheim bin und mir vornehmen kann, daheim zu bleiben. Als solchen Punkt habe ich mir Zürich erlesen: meiner Frau habe ich geschrieben, sie möge mit ihrer jüngsten Schwester und den letzten Resten unseres Hausstandes dorthin kommen, um sich wieder mit mir zu vereinigen. Dort habe ich einen Freund Alexander Müller, der mir wegen der Einrichtung einer möglichst wohlfeilen Wohnung u. s. w. an die Hand gehen wird.‘

Noch in Paris hatte er, kurz vor seinem Fortgang aufs Land, von Semper erfahren: Heubner sei zum Tode verurteilt und die Exekution würde bald vollzogen werden. Dies ‚wendete ihm das Herz im Leibe um‘. Es drängte ihn, ein vermittelndes Wort in die Wagschale zu werfen, — an wen aber sollte er es in dem unglücklichen, der erbittertsten Reaktion verfallenen Dresden richten? Wer würde es dem Ohre des Monarchen übermitteln? Er wußte dafür nur eine, ihm unter allen Umständen wohlgeneigte Persönlichkeit, die einen solchen Schritt wagen durfte: die feingebildete Gemahlin seines früheren Chefs, Frau Ida von Lüttichau. Er schrieb ihr sogleich von Reuil aus, sie solle — natürlich ohne von ihm ein Wort zu reden — zum König gehen und ihn, falls es wirklich gefällt sei, vor der Vollziehung des Urteils warnen. Er pries Heubner und erklärte, wie der König nicht nur besser gefahren sein würde, wenn er ihn, nach seiner ursprünglichen Absicht, zum Ministerium berufen hätte, sondern, wie er jetzt noch nicht besser tun könnte, als wenn er Heubner kennen lernen und sich zum Freunde machen wollte. In Dresden entstand daraus das alberne Gerücht, er habe sich direkt mit einem Briefe an den König gewendet. Tatsächlich wurde das Todesurteil über Heubner, Röckel und Bakunin erst im Januar 1850 gefällt und einige Monate später durch das Ober-Appella-

tionsgericht bestätigt, worauf es der Monarch ‚im Wege der Gnade' in lebenslängliche Zuchthausstrafe ‚milderte'![1]

Ende Juni kam er vom Lande nach Paris zurück. Eine Stunde vor seiner Abfahrt nach Zürich traf noch der junge Heine bei ihm ein. ‚Ich habe den gesunden tüchtigen Jungen nun einmal über alles gern und freute mich seiner. Wie er mir ganz trocken sagte, mit Europa wäre es nun zunächst noch nichts, er ginge nach Amerika, und Vater, Mutter und Geschwister würden in ein paar Jahren nachkommen, da fand ich das so vernünftig und natürlich, daß ich ganz gelassen eine Prise nahm und sagte: ‚das ist gescheut'! — Sieh, das war ein weltgeschichtlicher Moment! da hörte alles persönliche, winzige, kümmerliche Menschen-Bewußtsein auf; groß, nackt und offen standen wir Beide auf der Erdkugel, die wir Welt nennen, und begriffen mit einem Überblick das ganze Gefüge dieses Balles.' So erzählt Wagner kurz darauf dem alten Vater Heine in Dresden. Wie der Sohn, den der Dresdener politische Klatsch zum ‚Guillotinen-Erfinder' abstempeln wollte (wie den Meister selbst zum Brandstifter im Prinzenpalais!), wie der junge Heine seine Vorsätze durchgeführt, ist von uns bereits im Vorausblick beachtet worden;[2] er hat das Vertrauen Wagners in seine Tüchtigkeit durch eine lange, tatenreiche Laufbahn bewährt.

Und nun eilends fort aus dem ‚Pestgeruch des modernen Babel'! ‚Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgetanen, gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen, das ich jetzt, beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von mir wies, indem ich nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte.' Unter den Männern, die ihm mit treuherzig warmem Entgegenkommen über die Schwierigkeiten einer ersten Niederlassung in Zürich hinweghalfen, steht der Zeit nach obenan der mehrgenannte Musikdirektor Alexander Müller aus Erfurt. In seiner bescheidenen Wohnung, in dem vierstöckigen Hause ‚zum Tannenberg' am Rennweg, brachte der heimatlose Flüchtling bis zum Eintreffen Minnas und einer eigenen passenden Domizilierung, zwei volle Monate — Juli und August 1849 — als willkommener Gastfreund zu. Im dritten Stock des seither niedergerissenen Gebäudes, mit seinem altväterischen Erker und seiner Steinbank unter dem großen vergitterten Parterrefenster

---

[1] Vgl. Röckel, S. 92/95. Allerdings war, nach Röckel, seine und Bakunins Erschießung auf offenem Markte sogleich nach Unterdrückung des Aufstandes beabsichtigt gewesen und deshalb seine Familie unter dem Vorwande, daß ihre Sicherheit bedroht sei, eiligst aus Dresden fortgeschafft worden! Die Verurteilung und Erschießung Adolf von Trützschlers (S. 225 Anm.) gegen alles Recht und Gesetz lehrte, was möglich war; sie entlockt Röckel noch nach fünfzehn Jahren den bitteren Ausruf: ‚Hätten die, welche ihn verurteilten, nur wenigstens gewußt, was sie in ihm töteten!' — [2] Seite 256/57 des vorliegenden Bandes, Anm.

neben der Haustür, über welcher der Name des Hauses stand, lag das dem Meister eingeräumte Aufenthalts- und Arbeitszimmer — mit der Aussicht auf den sog. ‚Fröschengraben'. Hier entstand, im Laufe von vierzehn Tagen des Monats Juli, die Abhandlung über: ‚Die Kunst und die Revolution'. Müller, den Wagner einst in Würzburg kennen gelernt und der schon damals eine dauernde Zuneigung zu ihm gefaßt, war bald nach ihrer damaligen Trennung nach Zürich gegangen; hier lebte er nun seit einer Reihe von Jahren als Familienvater und bescheidener Musikdirektor. Diese Doppeleigenschaft hinderte ihn nicht, sich dem mittel- und zufluchtslosen Freunde sogleich bei dessen erster Ankunft, und nun wieder bei seiner Rückkehr aus Paris in entgegenkommender Weise gastlich zu erzeigen. Seine Familie bestand aus seiner Frau und zwei Töchtern in frühem Kindesalter, denen Wagner während seines dortigen Verweilens viel Freundliches erwies. Es kam vor, daß er sie sogar, in Abwesenheit des Vaters, der als Musiklehrer viel außer Hause war, in seinem Zimmer duldete. ‚Saß er dann am Klavier', erzählt die eine der beiden Schwestern,[1] ‚und ließ seinen musikalischen Eingebungen freien Lauf, so kauerte ich still in einer Ecke und hörte verwundert zu. Auf seine Frage, ob mir dies gefiele, schüttelte ich wohl den Kopf, worauf er von neuem spielte, bis es mich selbst entzückte.' ‚Ich erinnere mich, daß ich meinen Papa zum erstenmal weinen sah, als er am 22. Juli die Nachricht vom Tode seines Vaters erhielt, und welchen Trost ihm damals die Abwesenheit und der Zuspruch seines Freundes Richard gewährte.' In einem Briefe an Uhlig beklagte Wagner einzig, daß dieser ‚zuverlässige, sehr ergebene Freund' leider durch zu vieles Stundengeben und durch aufreibende Kränklichkeit ‚etwas unzugänglich für die neue Welt geworden' sei. Mit desto größerer Wärme näherte sich ihm unter den jüngeren Züricher Musikern ein Schüler Alexander Müllers, Wilhelm Baumgartner, ein ‚tüchtiger offener Kopf' und ‚heiterer, ungemein gutmütiger und lernbegieriger Mensch'.[2] Vor allem aber trat ihm der noch ganz jugendliche erste Staatsschreiber des Kantons Zürich, Jakob Sulzer, freundschaftlich nahe, ein ‚philosophisch fein gebildeter Verstand, nobel, zuversichtlich, fernsehender Radikaler'.[3] Er ließ es sich angelegen sein, in seiner einflußreichen und unabhängigen, angesehenen Stellung dem Verbannten mit Rat und Tat helfend zur Seite zu stehen. Diese Gruppe verständnisvoller Züricher Freunde erweiterte sich in den nächsten Jahren; die Zaubermacht der Persönlichkeit Wagners ließ ihn zum anziehenden Mittelpunkt eines Kreises warm ergebener Verehrer und Anhänger werden. Seltsamerweise schien dabei gerade der Umstand, daß er als ‚Revolutionär' und politisch Geächteter aus seiner Heimat ausgestoßen, schutzsuchend das Gastrecht des kleinen Freistaates ansprach, ihn den ‚freien Schweizern', gegen die

[1] Henriette Müller. — [2] Briefe an Uhlig, S. 31. — [3] Ebendaselbst.

er sein Verhalten nicht erst zu rechtfertigen oder zu entschuldigen hatte, nur um so viel näher zu bringen, als es bei einer Übersiedelung unter normalen Verhältnissen der Fall gewesen sein würde. Für diese erste Zeit seiner dortigen Niederlassung erwähnt er unter seinen Schweizer Freunden, neben den bereits genannten, noch den jungen Advokaten B. L. Spyri und Franz Hagenbusch, den zweiten Staatsschreiber des Kantons. An dem ersteren rühmt er seine Offenherzigkeit, Empfänglichkeit und enthusiastische Ergebenheit; an Hagenbuch, einem ‚schönen jungen Manne', den hell geweckten Kopf, das gesunde Herz und seine lebendige Bildung. An diese näher Vertrauten schlossen sich eine Anzahl entfernterer, aber sehr angenehmer Bekanntschaften, die ihn aus der bisherigen Einsamkeit des versumpften Dresdener Bodens heraus mit einem Male in die Umgebung einer teilnehmenden, ja aufhorchenden Geselligkeit versetzten. ‚In ihrem Kreise', sagte er selbst, ‚habe ich mich oft bis zur Schädlichkeit frisch an- und aufgeregt befunden'.[1] ‚Von Philistern kenne ich hier nur die sächsischen Flüchtlinge.' Mit diesen letzteren kam er hauptsächlich an dem Sammelplatz der damaligen ‚Liberalen' in Zürich, dem Café littéraire am Weinplatz, zusammen; politische Flüchtlinge aus allen Teilen Deutschlands, hauptsächlich aus Sachsen und Baden, fanden sich hier zahlreich ein. Eine gleichzeitige Skizze[2] gibt uns ein lebendiges Bild dieser bunten Gesellschaft jenes Café littéraire, in welchem sogar der Wirt, Herr Große, eine politische Notabilität — oder Kuriosität — repräsentierte, indem er ‚dermaleinst den bekannten Robert Steiger aus dem Kerker zu Luzern befreit hatte'. ‚Die Sachsen', heißt es in dieser Schilderung, ‚gruppieren sich um das ehemalige provisorische Regierungsmitglied Todt. Der Mann ist sehr alt geworden und sucht umsonst unbehagliche Stimmen in seinem Innern zu betäuben. Neben ihm krümmt sich wie ein mißratenes Fragezeichen die armselige Gestalt des einstigen Landtagsabgeordneten Jäkel u. s. w. Der Kapellmeister Wagner hingegen, der geniale Tonsetzer des Tannhäuser, schwimmt noch kräftig oben und will sich vom Geschick nicht beugen lassen; bei ihm ist die Begeisterung echt, ohne Haken und Häkchen gewesen, — von wie vielen außer ihm wird sich das noch sagen lassen?'

Im Unterschiede von diesen minder erquicklichen Erscheinungen erfreute ihn der kräftig gesunde, vortreffliche Menschenschlag seiner Züricher, dieser ‚schnell gewonnenen, biederen Freunde'. In ihrem Schutz sammelte er sich zunächst zur öffentlichen Kundgebung seines Protestes gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen er wenigstens den Titel ihres Herrenrechtes abzustreiten hatte, nach welchem sie sich für die Beschützer der Kunst ausgaben. ‚So ward ich wiederum zum Schriftsteller, wie ich es einst in Paris

[1] An Uhlig, S. 31. — [2] ‚Deutsche Flüchtlinge in der Schweiz', Artikel in den Leipziger Grenzboten' vom Oktober 1849 (zitiert nach W. Ellis, der Aufstand in Dresden, S. 33, 34).

geworden war, als ich meine Wünsche auf Pariser Kunstruhm hinter mich warf und gegen das Formelle des herrschenden Kunsttreibens mich empörte. Jetzt aber hatte ich mich gegen dieses ganze Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt auszusprechen, und der Atem, den ich hierzu schöpfen mußte, hatte von anhaltenderer Natur zu sein.' Es geschah dies zunächst in der bereits erwähnten Abhandlung: ‚Die Kunst und die Revolution'.

Dieser flammende Aufruf an die Menschheit, mit seinem weitblickenden weltgeschichtlichen Horizont, seiner begeisterungsvollen Sprache, bildet den ersten tragkräftigen Grundstein zu dem ihm folgenden Aufbau dichterisch-philosophischer Gedanken in der Reihe von Wagners Züricher Schriften. ‚Seitdem jene Gedanken mir zuerst aufgingen', sagt er noch dreißig Jahre später,[1] ‚haben mich das Leben und die von ihm abgenötigten Zugeständnisse dennoch nie mehr von der Erkentnis der Richtigkeit meiner Ansichten über das erschreckend Fehlerhafte des Verhältnisses der Kunst zu eben diesem Leben abbringen können.' Und nicht eher glaubt er die der seinigen etwa entgegenkommende Tat erwarten zu dürfen, ‚als bis jene von ihm mit dem ‚Kunstwerk der Zukunft' verbundenen Gedanken ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind'.[2] Daß sich ihre Darlegung auf der damaligen Stufe ihres literarischen Vortrages auf das engste mit dem Begriffe der Revolution verbindet und durchdringt, tut ihrer dauernden Bedeutung keinen Eintrag. Die große künstlerisch-soziale Menschheits-Revolution Wagners hat mit den vielfach unreifen und unzulänglichen Ideen des gleichzeitigen politischen Liberalismns gerade nur so viel gemein, daß der Künstler — in seiner damaligen feurig ungebrochenen Kraftfülle und unter den Erfahrungen der letzten Jahre — die mögliche Erreichung des ihm vorschwebenden Zieles allerdings damals in größerer Nähe zu sehen vermeinte. Der Grundzug der Lehre Wagners ist die ihm zur Überzeugung gewordene Annahme eines Verfalles der geschichtlichen Menschheit und die Notwendigkeit ihrer Aufraffung zur Verwirklichung ihrer höchsten inneren Anlagen. Der Weg dazu stellt sich auf den drei Stufen der Entwickelung des künstlerischen Denkers verschieden dar und läßt sich in die leitenden Begriffe der Revolution, Reformation, Regeneration zusammenfassen.[3] Aber diese sukzessive nach einander eintretenden leitenden Begriffe stehen nicht als leere Abstraktionen, willkürliche Schemen vor uns da; sie sind die Ergebnisse seines Lebens und aufs innigste durch die Erfahrungen dieses wahrhaft einzigen Erdendaseins bedingt. Wir wiesen schon zuvor darauf hin, daß das wesentliche Erfordernis für den Glauben an eine Revolution die Vorstellung

[1] In dem Aufsatz: ‚Wollen wir hoffen?' für die Bayreuther Blätter 1879. — [2] Ebendaselbst. — [3] Vgl. die nähere Ausführung dieses Themas in des Verfassers Vorwort zur Wagner-Enzyklopädie' und in Chamberlains ‚Richard Wagner', S. 151.

einer vorhandenen Gemeinsamkeit zur Verwirklichung des Echten und Rechten sei; alles Dichten und Trachten Wagners der realen Welt gegenüber war und blieb auf die Erweckung und Schaffung einer solchen Gemeinsamkeit gerichtet. Und wo er diese nicht finden und erwecken konnte, das hatten ihn die Dresdener Jahre genugsam gelehrt! ‚Liebster', schreibt er an Liszt, ‚— fern von aller politischen Spekulation, fühle ich mich aber gedrungen, unverhohlen herauszusagen: auf dem Boden der Antirevolution wächst keine Kunst mehr. Sie würde auf dem Boden der Revolution vielleicht zunächst auch nicht wachsen, wenn nicht bei Zeiten — dafür gesorgt werden sollte.'

Der Aufsatz über ‚die Kunst und Revolution' hat eine doppelte Redaktion erfahren. Wagner hatte ihn zunächst für ein Pariser politisches Journal bestimmt, wohin er ihn in der zweiten Hälfte des Juli abschickte, um ihn für das Feuilleton des ‚National' übersetzen zu lassen. Unmittelbar darauf machte er sich an die erneute Bearbeitung desselben für einen deutschen Abdruck als Broschüre bei Otto Wigand in Leipzig, dem er ihn acht Tage später, unter dem Datum des 4. August, durch Vermittelung Liszts zugehen ließ. Wenige Tage darauf erhielt er, ebenfalls durch Liszt, die bei diesem zurückgelassenen Partituren seines ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin'. Er sah sich den letzteren nach so langer, unruhiger Zwischenzeit am Klaviere wieder durch und gab sich willig dem wunderbar ergreifenden Eindrucke hin, den seine eigene Arbeit auf ihn hervorbrachte. Er entsann sich dabei, daß sein junger Dresdener Freund Uhlig bereits übernommen hatte, den Klavierauszug dieser Oper anzufertigen, und sein in dieser Angelegenheit an Uhlig gerichtetes Schreiben bildet den Beginn einer, von jetzt an ununterbrochenen Korrespondenz mit dem Trefflichen, der noch aus der Ferne es sich zur Lebensaufgabe machte, ihm in jedem Sinne mit all seinen Kräften zu dienen. Einer Aufforderung Uhligs ist u. a. auch die Herausgabe der Schrift: ‚Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage' zu verdanken, die bereits im vorigen Sommer (S. 249) als das Ergebnis seiner dem ‚Friedrich Rotbart' gewidmeten Studien entstanden, nunmehr bei der Abschrift mannigfach neu von ihm redigiert wurde. Mehr als an dieser episodisch mit veröffentlichten Schrift war ihm aber an einer anderen ausführlicheren Arbeit gelegen. Sie schwebte seinem Geiste bereits in allen Einzelheiten vor, noch ehe er, wegen Unzulänglichkeit der äußeren Umgebung, dazu kam sie niederzuschreiben. Es war dies die Abhandlung ‚Das Kunstwerk der Zukunft'. Er erkannte es als unbedingte Notwendigkeit, ehe er in irgend welchem künstlerischen Produzieren fortfahre, diese Arbeit zu vollenden und in die Welt hinausschicken, um zuvor mit allen Denjenigen, die sich für sein künstlerisches Wesen interessierten, zu einer präzisen Verständigung über das zu erstrebende Ziel zu gelangen.

Inzwischen hatte sich in seinem äußeren Dasein die Veränderung vollzogen, daß Anfang September — nach viermonatlicher Trennung — seine Frau bei ihm eingetroffen war. Durch Liszts Unterstützung war es ihr möglich geworden, einige liebgewonnene Kleinigkeiten aus seiner Dresdener Einrichtung, vor Allem seinen Flügel, ihm zu erhalten und in die neugewonnene Heimat zuzuführen. Bereits kurz vor ihrer Ankunft hatte er die gastliche Behausung seines Freundes Müller im ‚Tannenberg' verlassen und sich in einem provisorischen Unterkommen in der ‚Akazie' im Schanzengraben eingemietet. In dieser unzureichenden Umgebung, die ihm nicht einmal ein eigenes Zimmer bot, hatte er die Arbeit am ‚Kunstwerk der Zukunft' nicht aufnehmen wollen, sondern nur die ‚Wibelungen' neu redigiert und zur Absendung fertig gemacht; am 15. (resp. 19.) September schickt er das Manuskript, mit einem Begleitbrief an den Verleger Otto Wigand, zur Weiterbeförderung an Uhlig ab. In der zweiten Hälfte des September bezog er endlich seine erste eigene Züricher Wohnung am Zeltwege, in den hinteren Escherhäusern No. 182 parterre, in der Gemeinde Hottingen bei Zürich.[1] Leider erwies sich diese gar zu anspruchslose Parterrewohnung in den darauf folgenden Wintermonaten durch ihre mangelhaften Heizungsvorrichtungen wenig behaglich. Eine humoristische Anspielung in den Briefen an Uhlig bezieht sich darauf: in seiner unbefriedigten Sehnsucht, endlich einmal wieder an eine künstlerische Arbeit zu gehen und bei ihr verbleiben zu können, fühle er sich zwischen Himmel und Hölle schwebend und bekomme mitunter große Lust, sich in die Hölle zu stürzen, wo er es für den Winter wenigstens warm haben würde. Daß es ihm dabei auch sogar noch an einem ‚warmen Überrock' fehle, da ihm seine Frau den alten, seiner Dürftigkeit wegen, gar nicht erst mitgebracht habe, erfahren wir aus einer an Liszt gerichteten brieflichen Bemerkung! Unter diesen Umständen blieben allerlei ihm von früher bekannte Winterleiden nicht aus: Rheumatismen, die besonders dadurch beängstigend wurden, daß sie sich nach dem Herzen hinzogen. Seine für den ‚National' bestimmte Redaktion des Aufsatzes über ‚Die Kunst und die Revolution' war ihm von Paris aus zurückgeschickt: er war dort gänzlich unverstanden geblieben. Man begriff nicht, was er — namentlich in einem politischen Journale — zu jener Zeit damit sagen wollte. Der Eindruck dieser und ähnlicher Erfahrungen trug das Seinige dazu bei, daß sich der ideale Kern seiner Tendenz immer mehr von der politischen Erregtheit des Tages zurückzog und sich bald immer reiner als künstlerisches Ideal herausbildete. So entstand in den ersten acht Wochen seiner neuen Nieder-

[1] ‚Hottingen ist eine Gemeinde, gleichsam Vorstadt von Zürich', erklärt er Uhlig die obige Adresse. ‚Zürich besteht aus mehreren einzelnen Gemeinden, von denen jede ihren besonderen Namen hat.' An Uhlig, S. 27.

lassung, die umfangreiche Abhandlung über ‚Das Kunstwerk der Zukunft', zu deren Abfassung es ihn innerlichst drängte, seitdem er häuslich zur Ruhe gekommen war. ‚Mir brennt der Kopf vor lauter Kunstdarlegung', schreibt er am 26. Oktober an Uhlig, und Ende November war die Schrift bereits beendet, während er seine erste Broschüre: ‚Die Kunst und die Revolution', die sich dazu gewissermaßen als Einleitung oder Vorläufer verhielt, noch nicht einmal in einem eigenen Exemplare zu lesen bekommen hatte. Nur einmal hatte er in einem fremden Exemplare davon geblättert und dabei zu seinem Leidwesen viele Druckfehler der schlimmsten Art entdeckt, die zuweilen den Sinn völlig entstellten und umkehrten!

Der ersten Ausgabe des ‚Kunstwerkes der Zukunft' ist als Vorwort eine Widmung an Ludwig Feuerbach vorgedruckt, dessen Schriften eben damals sein vorübergehendes lebhaftes Interesse erregten. Er gebe ihm, heißt es darin, mit dieser Arbeit als künstlerischer Mensch Das wieder zurück, was ihm jener als philosophischer Mensch gespendet. In unphilosophischen Köpfen, die in Folge eigener abstrakt schematisierender Steckenreiterei-Gewohnheiten Zaum und Steigbügel mit einem wirklichen Pferde verwechseln und auf Grundlage solcher Anschauung dicke Bücher schreiben, haben diese generösen Widmungsworte nachträglich viel Verwirrung hervorgerufen, als habe dieses Buch, das innerste Eigentum Wagners, die positivste Verkündigung seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses, mit der Philosophie Feuerbachs mehr als einige unbedeutende terminologische Wendungen gemein,[1] als sei die darin vorgetragene umfassende und überragende Kunstlehre in irgend einem, noch unentdeckten Winkel der Feuerbachischen Schriften gleichsam in nuce bereits mit enthalten. Einer solchen Verkehrung des wahren Verhältnisses gegenüber ist mit Recht auf das bis dahin unbeachtet gebliebene interessante Faktum hingewiesen worden, daß, als Wagner diese Abhandlung mit jener Widmung an den Bruckberger Philosophen versah, er doch erst nur sehr Weniges aus Feuerbachs Werken kannte. In seinem allerersten Brief an den Verleger Wigand (vom 4. August 1849) klagt er ausdrücklich: ‚leider ist es mir hier noch nicht möglich geworden, von Feuerbachs Werken mehr als den dritten Band mit den Gedanken über Tod und Unsterblichkeit zur Kenntnis zu erhalten'.[2] Werfen wir einen Blick auf seine bisherigen philosophischen

[1] Vgl. z. B. auch Dinger, S. 22: ‚Der Einfluß von Feuerbachs Schriften auf Wagner ... war ein ganz bedeutender'; ‚Wagner entnahm Feuerbach die Grundlage seiner Weltanschauung' ꝛc., kurz: Wagner stehe mit seinem Kunstwerk der Zukunft ‚im Gefolge (!) Feuerbachscher Ideen'! (Ebenda, S. XIII). — [2] ‚Diesen Wink verstand Wigand nicht; denn ein Jahr später, im Juni 1850, bittet Wagner Uhlig, ihm Feuerbachs Schriften doch ja durch Wigand zuschicken zu lassen, und am 27. Juli 1850 wiederholt er diese Bitte; damals war aber ‚Das Kunstwerk der Zukunft' schon längst im Buchhandel. Wir wissen also mit Bestimmtheit, daß, als Wagner seine ersten ‚revolutionären' Schriften

Studien, seit jenen allerfrühesten jugendlichen Disputationen über Schellings ‚transszendentalen Idealismus',[1] so treffen wir allerdings, wie auf allen Wissensgebieten, so auch hier auf den ausgeprägtesten guten Willen, sich durch einen Philosophen belehren zu lassen, — wenn er nur einen solchen gefunden hätte. An instinktiver Ehrerbietung vor der philosophischen Wissenschaft als solcher, und ihren Geheimnissen, fehlte es nicht. Noch während seiner Dresdener Zeit hatte er dem allgefeierten Hegel, dessen überschwengliches Lob ihm von allen Seiten entgegentönte, ein sorgsames Studium zugewandt, mit dem aufrichtigen Bestreben ihn weise und tiefsinnig zu finden. Leider wollte ihm dies nicht gelingen. Eine hübsche Episode aus der Zeit dieser Bestrebungen hat uns Pechts Erinnerung aufbewahrt. ‚Bei einem Besuche, den ich ihm eines Tages machte, fand ich ihn in Feuer und Flamme über Hegels Phänomenologie, die er gerade studierte, und in seiner exzentrischen Art mir als das erste aller Bücher pries (?). Zum Beweis las er mir eine Stelle vor, die ihm eben besonders imponiert hatte. Da ich sie nicht ganz verstand, bat ich ihn, sie noch einmal zu lesen, wo wir sie dann beide nicht verstanden. Er las sie also zum dritten und vierten Male, bis wir uns endlich ansahen und fürchterlich zu lachen anfingen, wo es dann mit der Phänomenologie ein Ende hatte.'[2] Somit war der eigentliche Erfolg dieser ernstgemeinten Bestrebungen ein lediglich negativer: sie schreckten ihn von einer weiteren Befassung mit dem Gegenstande zurück.[3] Er hatte den einzigen großen Denker unter seinen Zeitgenossen, dessen Entdeckung *ihm* recht eigentlich vorbehalten war, damals noch nicht gefunden und bezeugte seine innere Verwandtschaft mit ihm einstweilen durch die entschiedene Abwendung von aller *Scheinphilosophie*. ‚Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich hingab, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte.' Vollkommene *Voraussetzungslosigkeit* ist demnach

---

verfaßte und sein ‚Kunstwerk der Zukunft' Feuerbach widmete, er nichts weiter von diesem Philosophen kannte, als jene eine, einzige Jugendarbeit.' Chamberlain, Richard Wagner, S. 135/36. — [1] Vgl. Band I, S. 104, 173, 313 A. — [2] Fr. Pecht, Aus meiner Zeit I, 294. — [3] Wagners späteres Urteil über Hegel in der Schrift über ‚Deutsche Kunst und deutsche Politik': ‚Einem in Berlin seinerzeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philosophischen System gelang es, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem *gar keine Philosophie zu haben* für die *eigentliche rechte Philosophie* galt.' Vgl. den Artikel ‚*Hegel*' in der ‚Wagner-Enzyklopädie' I, S. 268.

das hervortretende Merkmal sämtlicher Darlegungen der Schrift über das ‚Kunstwerk der Zukunft'. Wie sie es sich zur Aufgabe setzt, das eine unteilbare Kunstwerk unmittelbar aus der Beschaffenheit der menschlichen Natur herzuleiten, so will sie Alles geben, was zum Nachweis dieses seines rein menschlichen Ursprungs dienen kann: im engsten Raume eine in sich selbst beruhende systematische Philosophie der Kunst, fähig und geeignet, ganze philosophische Bibliotheken überflüssig zu machen. Eben diese Voraussetzungslosigkeit verbreitet über das ganze Buch eine heitere Freiheit, wie sie nur der schöpferische Genius erreichen und mitteilen kann, der hoch über dem drückenden Nebel der Schulästhetik und -Philosophie von dem erreichten Ziele aus auf die Voraussetzungen zurückblickt, an deren gebrechlichen Leitersprossen Jene da unten vergebens emporzuklimmen sich mühen. Hat sich der Künstler in ‚Kunst und Revolution', trotz aller Weite der Betrachtung, gleichsam in den Grenzen eines bloßen Aufrufes gehalten, so treffen wir hier, auf der Grundlage der einfachsten Begriffe, ein vollständiges dichterisches Gedankengebäude errichtet, ohne jede schwerfällige Rüstung einer pedantisch gelehrten Terminologie, aber in ebenso bedeutenden allgemeinen Umrissen, wie strenger Gliederung bis ins Einzelne.

Diese Schrift ist durch und durch das Produkt des Genies. Ihre Gedankenentwickelung war dem Künstler selbst vor und während ihrer Abfassung wie eine Offenbarung seines eigenen Wesens und des Wesens der Kunst überhaupt aufgegangen. Er verschwieg sich das Paradoxe mancher darin aufgestellten Behauptungen nicht. Aber es ist bezeichnend, daß er sogleich nach ihrer Beendigung nichts mehr daran ändern *mochte* und *konnte*. ‚Man muß so etwas, wie es nun einmal heraus ist, gelten lassen: Vorzüge und Schwächen verhalten sich meist ganz richtig zu einander', schrieb er gleich bei Absendung des Manuskripts an Uhlig (November 1849). Wer sich in müßiger Klauberei an allerlei Adiaphora und gleichgültige Einzelheiten hält, wie an die darin vorherrschende einseitige Auffassung des Christentums im Gegensatz zum Hellenentum, wird nie den vollen Eindruck davon gewinnen, nie die entscheidende Wohltat genießen, in ihr lebendiges Innere einzudringen. Niemand hat sie in ihren Äußerlichkeiten unnachsichtiger beurteilt (denn das Geschwätz einer impotenten journalistischen und ästhetischen ‚Kritik' kommt hier nicht in Betracht) als Wagner selbst bei ihrer erneuten Ausgabe im dritten Bande der ‚Gesammelten Schriften', aber er fügt diesem Urteil in demselben Vorwort die Schlußäußerung hinzu: ‚Unter allen Formen ihrer Darstellung habe ich jene *künstlerische Idee* (des ‚Kunstwerkes der Zukunft') bisher als mein innigst erworbenes Eigentum mir festgehalten; *sie blieb mir die einzige Ausbeute einer ungemein aufgeregten Arbeit meines ganzen Wesens*.' Von einem sofortigen Verständnis dieser Idee durch die Zeitgenossen war leider nur wenig die Rede. Man hielt sich an das

Einzelne und, so unerhört nach allen Richtungen hin, unter Musikern wie Literaten, das dadurch erregte Aufsehen war, hatte doch der Verfasser wesentliche Punkte gegen die Mißverständnisse seiner besten Freunde zu verteidigen. Ihre Widmung an Feuerbach war der Ausdruck einer lebhaften Dankbarkeit für eine empfangene Anregung; in keiner Weise verband sich damit etwa die spekulative Vorstellung, in dem damals besonders beachteten Schriftsteller einen geistigen Bundesgenossen und literarischen Vorkämpfer für seine Ideen zu gewinnen. Auch trat ein solcher Erfolg nicht ein. Zwar erklärte ihm Feuerbach brieflich nicht zu begreifen, wie man über dieses Buch geteilter Meinung sein könne: ‚er seinesteils habe es mit immer wachsendem Interesse, ja mit Entzücken gelesen, und seine Empfindung mit Bezug auf die Widmung könne nur die des freudigsten Dankes sein'. Dabei hatte es aber auch sein Bewenden. Wohl hätte eine verständnisvollere Aufnahme seiner Gedanken von unermeßlicher Bedeutung für die gesamten deutschen Bildungsverhältnisse in Kunst und Literatur werden können; mit einem halben Dutzend führender Geister ersten Ranges an Wagners Seite wäre ein geistiger Umschwung herbeizuführen gewesen, der einer völligen Erneuerung des erschlafften deutschen Kunstgeistes gleichkam. Das war nun anders. Hatte doch anfänglich selbst der so tiefbegeisterte als wohlwollende Weimarer Freund, — hatte doch selbst Liszt bei der ersten Ankündigung seiner Schrift über ‚Kunst und Revolution' ihn vor ‚politischen Gemeinplätzen und sozialistischem Gallimathias' gewarnt![1] Und kaum trauen wir unseren Augen, wenn wir in Bülows Briefen lesen, wie noch ein Jahr später, inmitten alles hellen Entzückens über ‚Lohengrin', die Fürstin Caroline bei Erwähnung der in Wagners Schriften ausgesprochenen Ideen lebhaft erwidert habe: ‚Ah, monsieur, ne me parlez pas de ces grosses bêtises!' oder wie ein Adolf Stahr, der in einer Weimarer Probe des ‚Tannhäuser' von dem Eindrucke so hingerissen wurde, daß er weinte und schluchzte wie ein Kind, dennoch das ‚Kunstwerk der Zukunft' — ‚nicht goutierte'![2] Und die sonderbar gemischte literarisch-musikalische Partei, welche bald darauf in der Neuen Zeitschrift für Musik unter Brendels Leitung tatsächlich das ‚Kunstwerk der Zukunft' auf ihre Fahne schrieb, hat dem Meister durch eine theoretisierendes Hin- und Herzerren seiner Gedanken und die kurzsichtige, einseitig buchstäbliche Auffassung seiner Lehre über das ‚Gesamtkunstwerk' und die ‚Sonderkünste' reichlich ebenso viel Verdruß als Befriedigung bereitet!

Der Schritt, den er mit dieser Schrift über die trostlose Realität der bestehenden Kunstzustände getan, war augenscheinlich zu groß für Andere, um ihn in dem idealen Sinne ihres Autors nachzutun. Dennoch war er

[1] Liszt an Wagner im Briefwechsel I, S. 30. — [2] Briefe Hans von Bülows I, S. 236. — [3] Ebendaselbst, S. 342.

für den Künstler zu seiner moralischen Selbsterhaltung notwendig, und jeder Versuch, ihn aus dieser freieren Sphäre in den Sumpf und Moder der herrschenden Opernkunst zurückzudrängen, ein Verbrechen an seiner schöpferischen Natur. Wie eine schwere Last hatte er das ihm aufgedrungene Pariser Opernprojekt von seinem letzten dortigen Aufenthalt mit sich nach Zürich geschleppt. Alle ihm im voraus bewußten Enttäuschungen dieser fruchtlosen Unternehmung machten sich als grenzenloser Widerwille dagegen fühlbar. Von den mehrfachen ihm vorschwebenden dramatischen Stoffen, unter denen sich damals auch ein ‚Achilleus' befand,[1] eignete sich durchaus keiner zu einer französischen Ausführung. Vorübergehend hatte er sogar daran gedacht, seinen ‚Jesus von Nazareth' dazu zu bestimmen. Sollte sein französischer Associé das Entsetzen überwinden, das diese Dichtung ihm notwendig bereiten würde, sollte er Mut dazu fassen, mit ihm alle die tausend Kämpfe zu bestehen, die der Vorsatz, einen solchen Stoff auf das Theater zu bringen, notwendig herbeiführen mußte, — so wollte er es für ein Schicksal halten und auf die Sache losgehen. Der aus seiner nächsten häuslichen Umgebung auf ihn ausgeübte Zwang erschwerte es ihm doppelt, das bereits in die Öffentlichkeit gedrungene Gerücht, er schreibe für Paris eine Oper, durch die Tat zu widerlegen. ‚Schon schämt sich meine Frau unseres Aufenthaltes in Zürich, und meint, man müsse allen Leuten glauben machen, wir seien in Paris.'[2] Dazu verhielt sich Weimar gerade während dieses Herbstes auffallend schweigsam und zurückhaltend: der großherzige Freund, der in der vorläufigen Unterstützung und Erhaltung des auf seine Hilfe Angewiesenen, wäre sie ihm vergönnt gewesen, seine innigste Genugtuung gefunden haben würde, war von eigenen schweren Sorgen gepeinigt. Seiner beabsichtigten Vermählung mit der Fürstin Wittgenstein stemmten sich unüberwindliche Hindernisse durch ihre russischen Verwandten und den ihr abgeneigten Kaiser Nikolaus entgegen; ihre Verlobung mit Liszt hatte sie durch Sequestrierung und drohenden gänzlichen Verlust ihres Vermögens aus einer der begütertsten Frauen zu einer nahezu mittellosen gemacht; trotzdem sollte die von den Verhältnissen ihr auferlegte finanzielle Einschränkung ihrem fürstlichen Haushalt auf der Altenburg nichts von seinem Charakter nehmen.[3] So imaginär das ganze Pariser Projekt in Wagners Augen sich darstellte, fiel es doch seinem Zartgefühl unter so bewandten Umständen doppelt schwer, so lange Liszt daran festhielt, es ganz von sich abzuweisen. Er beschloß dem Freunde das Opfer seiner Überzeugung zu bringen, und sein Brief an Liszt vom 5. Dezember zeigt ihn nach Möglichkeit willig, seine Abneigung zu Gunsten

[1] Der Nachlaßband ‚Entwürfe, Gedanken, Fragmente' enthält mehrere charakteristische Aufzeichnungen dazu. — [2] An Uhlig, 16. Sept. 1849. — [3] Vgl. L. Ramann, Franz Liszt, II², S. 21, 32, 43 und Liszts eigene briefliche Erklärung an Wagner im Briefwechsel I, S. 45.

einer einflußreichen künstlerischen Unternehmung zu besiegen. Selbst einen Stoff dazu vermeinte er gefunden zu haben, den er behufs seiner Ausarbeitung für die Große Oper seinem französischen Textdichter, Gustave Vaëz, zuzuweisen gedachte. Es war dies ‚Wieland der Schmied', ein Stück innerer Lebensgeschichte des Künstlers.[1] Mit einem begeisterten Hinweis auf den Wieland-Mythos hatte er soeben sein ‚Kunstwerk der Zukunft' beschlossen. Der Gedanke, mit einer großartigen dichterischen Belebung dieses Stoffes zugleich einen umgestaltenden Einfluß auf das gesamte Institut der Pariser Großen Oper zu gewinnen, ließ ihm das verzweifelte Pariser Unternehmen, gegen das seine ganze Natur sich auflehnte, in einem anziehenderen Lichte erscheinen. So teilt er sich Ende Dezember brieflich gegen Uhlig mit. ‚Zuerst greife ich (mit diesem Entwurf) die fünfaktige Opernform an; dann das Statut, nach welchem in jeder Oper ein besonderes Ballet sein muß. Gelingt es mir, Gustave Vaëz zu begeistern, ihm das Verständnis meiner Absicht und den Willen, sie mit mir durchzuführen, beizubringen, so ists gut, — wenn nicht, so suche ich so lange, bis ich den richtigen Dichter finde. Jede Schwierigkeit, die dem Unternehmen entgegensteht, wird mir und dem mir Verbündeten Stoff zu Angriffen in der Presse werden, und gelte es den ganzen Mist unbarmherzig aufzuwühlen und frisches Wasser durchlaufen zu lassen. Dabei bin ich dann in meinem rechten Zeuge, denn meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme. Unterliege ich, nun, so ist diese Niederlage mir ehrenvoller als ein Triumph auf dem entgegengesetzten Wege: selbst ohne persönlichen Sieg nütze ich aber jedenfalls der Sache.'

Neben den mancherlei belebenden Anregungen des Umganges mit seinen neuen Schweizer Freunden hatte den einsam Schaffenden in diesen Herbst- und Wintermonaten eigentümlicher Weise der Beginn eines regeren brieflichen Verkehrs mit dem kleinen Kreise seiner in Dresden zurückgelassenen Freunde und Verehrer gestärkt und erhoben. Es gehörte schon etwas dazu, in dem damaligen Dresden, inmitten alles wütenden reaktionären Verleumdungsklatsches[2]

[1] Über diesen Entwurf hat sehr schön und vollständig Dr. Rudolf Schlösser in einem eigenen dreiteiligen Aufsatz (1. Die Entstehung, 2. Die Quellen, 3. Die Bedeutung der Dichtung) in den ‚Bayreuther Blättern' 1895, S. 30—64 gehandelt. Wir haben an dem 2. Abschnitt, über die Quellen der Dichtung, nur eines auszusetzen, die unter den germanistisch gebildeten jüngeren Wagnerianern gebräuchliche allzu schroffe Geringschätzung Simrocks und seines Heldenbuches. — [2] ‚Lest die deutschen Zeitungen: — in der glücklichen Lage, keine Antwort zu riskieren, wie ein Professor auf seinem Katheder, wo er allein spricht, ist ihnen keine Verleumdung zu hoch, keine Gemeinheit zu niedrig, sie greifen danach', — heißt es in Kolatschels ‚Deutscher Monatsschrift' vom Januar 1850. Vgl. dazu Wagners briefliche Äußerungen: ‚Ich stehe ja — wie ich aus allen Nachrichten ersehen muß — bei Euch in einem schönen Ansehen! Neulich ist mir — so höre ich! — sogar vorgeworfen worden, das Dresdener alte Opernhaus mit noch einem Andern in Brand gesteckt zu haben!' (Briefwechsel mit Liszt, I, S. 32.)

dem ‚Revolutionär' die Treue zu wahren, — darin bewies sich Echtheit der Gesinnung. Obenan stand in dieser Gruppe sein junger Freund Theodor Uhlig, sodann der ehrwürdig alte Vater Heine, der redliche Chordirektor Fischer, der die einst ihm angetragene und von dem bescheidenen Manne abgelehnte Bruderschaft nun aus der Ferne von sich aus dem Verbannten entgegen brachte und ihm dadurch eine wahrhafte Freude und Überraschung bereitete. Charakteristisch ist es für diese treuen Anhänger in der Heimat, daß ihre gemeinsame Verehrung und Ergebenheit für sie zu einem festen freundschaftlichen Bande ward, das sie unter einander eng verknüpfte. Zu diesem tief überzeugten Freundeskreise gehört nun aber auch in ganz hervorragender Weise eine edle Frau, deren persönliche Beziehungen zu dem Künstler gerade während der Zeit seines Verweilens in Dresden so vereinzelt, ja für den Meister selbst kaum bemerkbar hervortretend gewesen waren, daß wir sie aus diesem Grunde auch eben jetzt erst in den Bereich unserer Darstellung ziehen. Wir meinen damit die Mutter der beiden wiederholt bereits genannten Studiengenossen des jungen Hans von Bülow, Karl und Alexander Ritter.[1] Frau Julie Ritter, eine keineswegs vermögende, aber in unabhängigen Verhältnissen lebende Witwe aus Narwa in den russischen Ostseeprovinzen, hatte sich zur Erziehung ihrer Söhne seit dem Beginn der vierziger Jahre in Dresden niedergelassen, wo sie mit ihrer Familie sehr zurückgezogen lebte. Ihre glühende Kunstbegeisterung war von der Mutter auf beide Söhne übergegangen.[2] Den Ernst ihrer Verehrung für Wagner, ihren festen Glauben an seine Bedeutung und Zukunft bewies sie auf jene besondere Art und Weise, wie sie dem Meister im Verlaufe seines dornenvollen Künstlerlebens auch von seiten seiner begeistertsten und schwärmerischesten ‚Verehrer' so äußerst selten sich dokumentierte: durch freudig und überzeugungsvoll dargebrachte Opfer aus den Mitteln ihres eigenen, um jene Zeit keineswegs namhaften Vermögens. Diese Opfer hat sie dem Schaffenden, ohne daß irgend eine Öffentlichkeit davon ahnte, in jener so einfach natürlichen, ungezwungenen Weise gebracht, daß Geber und Empfänger sich dieses segensreichen Verhältnisses gleich unbefangen erfreuen durften. Sie gingen eben aus dem richtigen Verständnis der Situation des Künstlers hervor. ‚Ach Kinder! gäbet Ihr mir wie einem mittelmäßigen Handwerker zu leben, Ihr solltet wahrlich Freude an meinem Schaffen haben', ruft Wagner dem Weimarischen Freunde zu. ‚Grundarm und mittellos für das nackte Leben, ohne Gut und Erbe, wäre ich daher einzig nur auf den Erwerb angewiesen; ich habe aber

[1] Vgl. S. 151. 157 des vorliegenden Bandes, außerdem Hans v. Bülows Briefe, I, S. 12. 28. 68. 71. 75. 77/78 (Wagners erste briefliche Zeilen an den jungen Bülow, ihm durch Karl Ritter übermittelt, — ein ermunternder Zuruf, mit welchem der Meister die Rücksendung Bülowscher Kompositionen begleitete!) 97. 100. 105 u. s. w. — [2] Hans v. Bülows Briefe und Schriften I, S. 12.

nichts erlernt als meine Kunst, und diese kann ich heut' zutage ganz unmöglich zum Erwerb verwenden. Die Öffentlichkeit kann ich nicht suchen, meine einzige künstlerische Erlösung könnte einst nur dadurch vollbracht werden, daß die Öffentlichkeit mich suchte. Die Öffentlichkeit, für die ich allein schaffen kann, ist nur eine kleine Gemeinde Einzelner; an diese Einzelnen muß ich mich somit wenden und ihnen die Frage vorlegen, ob sie mich und meine beste künstlerische Tätigkeit genug lieben, um nach Kräften es mir möglich zu machen, ich zu sein und meine Tätigkeit ungestört zu entfalten.' Der wahren Liebe war überhaupt eine solche Frage gar nicht erst vorzulegen, da sie bereits aus eigenem Antriebe das Rechte ergriff und tat. Charakteristisch für die Gesinnung dieser seltenen Frau sind die äußeren Umstände und Voraussetzungen ihrer dem Meister erwiesenen Wohltat. Wie schon bemerkt, beruhte sie keineswegs auf einem vorausgegangenen intimen Freundschaftsverkehr. In Dresden hatte Wagner einem ihrer Söhne gelegentlich eine freundliche Teilnahme bezeigt, ihr selbst war er kaum einmal persönlich begegnet; auch in der Schweiz sollte er sie schließlich nur bei einem kurzen Besuche von Angesicht zu Angesicht sehen. Durch seine Dresdener Freunde über seine derzeitige hilflose Lage unterrichtet, zögerte sie dennoch keinen Augenblick, ihm sogleich eine vorübergehende materielle Aushilfe anzubieten. ‚Wenn solche Erfahrungen', schreibt er darüber an Uhlig, ‚jeden Menschen gut, edel und heiter stimmen, so wirken sie auf mich gerade jetzt wirklich beseligend: noch nie habe ich das Bewußtsein der Freiheit so wohltätig empfunden als jetzt, und die Bestätigung dafür gewonnen, daß nur ein liebevoller Zusammenhang mit Anderen frei macht.'

Wäre nur die Möglichkeit, sich eines solchen Liebesopfers in der einzig angemessenen, vernünftigen Weise zur Stärkung seiner Züricher Existenz und einer, seinem inneren Bedürfnis angemessenen Betätigung zu bedienen, ihm wirklich vergönnt gewesen! Leider war der tolle, mißverständnisvolle Gedanke einer abenteuerlichen Pariser Ruhmesunternehmung in den Köpfen sämtlicher Freunde zu einem wahren Gespenst von ungeheuerlichen Dimensionen herangewachsen! Da war von ihnen Allen auch nicht Einer, der ihm die so wohltätige ‚Freiheit' in Wahrheit gegönnt hätte. Während ihn Liszt mit den feurigsten Zurufen für alle zu überstehenden Nöte und Leiden schon im voraus mit dem Morgen nach seiner ersten Pariser Aufführung tröstete,[1] ward er andererseits in seiner nächsten Umgebung durch seine Frau unablässig dazu angestachelt, und von Dresden ließ es der gute alte Freund Heine an nichts fehlen, um ihm in brieflichen Ermahnungen seine Vergangenheit und Zukunft so schwarz als möglich auszumalen;[2] so, daß er endlich — von allen Seiten gedrängt — in halber Verzweiflung den bereits

[1] Briefwechsel I, S. 52. — [2] Briefe an Uhlig, Fischer und Heine, S. 387.

fest beschlossenen Verzicht wieder umstieß, und in voller Zerrissenheit und Nervenabspannung Ende Januar 1850 die unselige Fahrt antrat, deren Erfolglosigkeit er mit zweifelloser Bestimmtheit voraussah.

Der sinnlose Zwang, den er den Irrtümern seiner Freunde zu Liebe aus äußeren Rücksichten seiner wahren Natur auferlegte, hatte die übelsten Wirkungen. Von seinem ersten Eintritt in Paris an befiel ihn ein heftiges, alle seine Nerven lähmendes Übelbefinden. Dazu ließ ihn für die Verwirklichung jener hochfliegenden Pläne gerade im Augenblick der Entscheidung Alles im Stich. Sogleich nach Auffindung einer ruhigen Wohnung — in der rue de Provence No. 59 — begab er sich zu Liszts Sekretär und Geschäftsbesorger Belloni, als bewährtem chargé d'affaires in seinen Pariser Angelegenheiten. Dieser hatte bereits im November die Partituren der ‚Rienzi'- und der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre von ihm verlangt, um beide in einer neubegründeten Konzertgesellschaft, der Union musicale, im Laufe des Winters zur Aufführung zu bringen. Leider fand es sich nun, daß dieser liebenswürdige Vermittler durch ein sonderbares Mißverständnis gerade um die Zeit von Wagners Ankunft in Paris — soeben nach Weimar abgereist war. Man vergegenwärtige sich die Wirkungen dieser Abwesenheit, die sich von Tag zu Tag und von Woche zu Woche schließlich auf anderthalb Monate ausdehnte, d. h. so ziemlich die ganze Zeit, welche Wagner für Paris bestimmt hatte. Nach zehntägigem fruchtlosen Aufenthalt erfuhr er dann durch den Leiter der Union musicale, Herrn Seghers, daß er die Ouvertüre wohl sehr gern aufführen wolle, aber das Ausschreiben der Orchesterstimmen habe ihm bei den beschränkten Mitteln der Gesellschaft zu teuer geschienen. In einem Briefe vom 9. Februar,[1] unmittelbar nach Empfang dieser Aufklärung, erbittet sich daher Wagner von Liszt die Zusendung der ‚gestochenen Orchesterstimmen' der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre. ‚Nach endlosem Warten erhalte ich endlich diese Stimmen, und zahle mit Genuß fünfzehn Francs Spesen dafür: da entdeckt sich, daß die Stimmen noch viel zu zeitig ankamen; denn — Alles hat die Union musicale, nur noch keine Zeit meine Ouvertüre zu probieren', — so lautet der Schlußbericht über diese Ouvertüren-Angelegenheit, in einem Briefe an Uhlig vom 13. März. Das war der erste Schritt der Pariser Ruhmes-Unternehmung, um kein Haarbreit verschieden von den Erfahrungen, die er vor zehn Jahren an demselben Orte und unter den entsprechenden Verhältnissen gemacht hatte!

Inzwischen Schmerzen, schlaflose Nächte, vergebliches Warten auf Zuflüsse an materiellen Subsistenzmitteln, z. B. das für das ‚Kunstwerk der

[1] Im Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt ist dieses Schreiben (2 Seiten Quart) nicht enthalten; dagegen trafen wir es kürzlich in dem Katalog einer bekannten Berliner Autographenhandlung für den Preis von 86 Mk. öffentlich zum Verkauf ausgeboten.

Zukunft' ihm zugesagte Honorar seines Leipziger Verlegers! Endlich traf letzteres ein, leider aber um die Hälfte geschmälert, nämlich in der Höhe von zehn statt zwanzig Louisdor, — also 200 Franks weniger, als worauf er für seine mannigfachen Pariser Ausgaben gerechnet hatte![1] Seinen noch unvollendeten ‚Wieland'-Entwurf für eine Ausführung in der ihm verhaßten ‚Schnettereteng-Sprache' herrichten zu sollen, widerstand ihm im Innersten. Mußte nicht dieser Entwurf mit vollem Recht einem Jeden lächerlich vorkommen, der an die französische Sprache und an die Pariser Oper dachte? ‚Mit grenzenloser Mühe zwang ich mich zu meinem Wieland; immer klang es mir wie: comment vous portez-vous? Die Tinte floß nicht, die Feder kritzelte, draußen war schlechtes graues Wetter.' Bereits in die ersten Tage dieses unfreiwilligen Pariser Aufenthaltes fiel der eigentümlich grauenhafte Eindruck des nun wirklich gefällten Todesurteils über Heubner, Röckel und Bakunin. ‚Ich beabsichtige an meine drei Freunde auf dem Königstein zu schreiben, indem ich den Brief dem Kommandanten der Festung zur Einsicht zusende', meldet er Uhlig. ‚Es liegt mir am Herzen, ihnen einen energischen Brudergruß zuzusenden.' Aber auch ihm selbst schien die französische Hauptstadt mit Mißtrauen zu begegnen. Eines Morgens fand sich auf seinem Zimmer ein Agent des französischen Ministeriums ein. ‚Eine volle Stunde hat der Mann meine Aussagen über meinen Zweck in Paris protokolliert, und nachdem er die volle Überzeugung gewonnen, daß ich in Paris nichts wie die allerunschuldigste Musik — ganz nach Gebrauch und Herkommen, mit pas de deux u. dgl. — zu machen gedachte, gab er mir seinen Segen, ermunterte mich, der Kunst mit treuem Eifer zu dienen, und — da er einmal in väterlicher Stimmung war — ließ er auch einige patriarchalische Warnungen mit einfließen, die mit dem Packen meines Koffers in naher Berührung standen. Ich habe später erfahren, daß dieser wohlmeinende Mann — ein enthusiastischer Verehrer Meyerbeers sei.' Wie sollte ein Werk wie ‚Wieland der Schmied' bei demselben Publikum der Pariser Oper Anklang finden, das um diese Zeit bei den szenischen und musikalischen Herrlichkeiten des ‚Propheten' sich vor Entzücken nicht zu lassen wußte? Die weiten Räume der Großen Oper konnten noch bei der fünfzigsten Wiederholung (und darüber hinaus) die Menge der Hör- und Schaulustigen nicht fassen, die sich zu der damals ganz neuen Oper des großen Maestro drängten! Der 47. Aufführung des ‚Propheten' hat Wagner unter großer Selbstüberwindung beigewohnt. Zu der niederdrückendsten Nervenabspannung gesellte sich ein furchtbarer Ekel vor dieser Art von ‚Banquier-Musik', von der — wie er fand — jeder ‚Anständige in Paris selbst sich abwandte'! Die Verblendung seiner Freunde, ihn in eine ähnliche Bahn drängen zu wollen, versetzte ihn in einen Zustand tiefsten

[1] An Uhlig, S. 28. 30. 37.

Mißmutes: ihm war, als hätte sich alles, was ihm nahe stand, verschworen, ihn aufs Äußerste zu treiben.

Einen Verkehr von irgend welcher geistigen Bedeutung fand er — außer Semper — in dem damaligen Paris ebenfalls nicht. Seine guten alten Freunde Kietz und Anders waren ihm mehr durch ihre treue Anhänglichkeit wert geblieben, als durch eine geistige Anregung, die sie ihm hätten gewähren können. Daß er sie zuweilen sah, darüber belehrt uns ein ungedruckter Brief an seine Frau, dem wir im folgenden einige Züge entnehmen. ‚Neues', heißt es darin, ‚habe ich Dir nicht weiter zu schreiben, als von meiner Mattigkeit und trüben Laune. Belloni soll, denke ich, morgen hier eintreffen.' (Die Hoffnung war vergeblich: der Erwartete war selbst vier Wochen später, um Mitte März, noch nicht wieder in Paris!) ‚Anders und Kietz', mit denen ich oft zusammen esse, lassen Dich herzlich grüßen: namentlich hat Dich Anders sehr in sein Herz gefaßt; er stößt jedesmal mit dem Glase Wein auf Dich an und erzählt mir von einem Gedichte, das er auf Dich gemacht habe:

‚O, herzgeliebte Minna! — Du, die stets meinem Sinn nah'!'

‚Ich unterschreibe es', fährt Wagner seinerseits fort, ‚und wünsche Dir bestes Wohlsein!'[1] Gelegentlich dieser Zusammenkünfte entstand von Kietzens geschickter Hand ein anziehendes Portrait Wagners in Buntstift.[2] Charakteristisch bleibt es aber doch für diesen vortrefflichen, jederzeit dienstbereiten und ergebenen alten Freund, daß er, der des Meisters Züge so ansprechend wiederzugeben wußte, von dessen künstlerischer Bedeutung nie einen Schimmer von Verständnis gewinnen konnte. Gar manche, durch seine nächsten Angehörigen in der Erinnerung bewahrte naive Äußerung beweist dies. Statt vieler anderen nur ein kleiner vielsagender Zug: das ihm damals mit einer eigenhändigen Widmung geschenkte Exemplar der Schrift ‚Das Kunstwerk der Zukunft', wie auch andere noch von Zürich aus ihm zugesandte Schriften und Broschüren des Meisters, wurde nach seinem (vierzig Jahre später erfolgten) Tode unaufgeschnitten, also ungelesen in seinem Nachlaß angetroffen! Freunden dieser Art gegenüber hat Wagner von je die größte Nachsicht und Geduld bewiesen. Da er sie nicht in ihrem Grundwesen ändern konnte, nahm er sie, wie sie waren, und nötigte sie nur ganz unwillkürlich durch seine geistige Überlegenheit, ihn wenigstens im persönlichen Verkehr nicht allzu sehr mit den Unzulänglichkeiten ihres Begriffsvermögens zu belästigen. Konnten sie ihn zur Not, als treuherzig teilnehmende Menschen,

---

[1] Im übrigen handelt der Brief (im Besitze des Herrn A. Bovet, Valentigney) von Züricher Umzugs- und Wohnungsangelegenheiten: er beantwortet eingehend ihre dahingehenden Fragen und akzeptiert ihre Vorschläge: ‚ich bin mit allem zufrieden, wenn ich Dich geplagte Frau dadurch in Ruhe weiß'. — [2] Es ist späterhin nach einer gleichzeitigen Daguerrotypie des Originals im Kürschnerschen ‚Wagner-Jahrbuch' für 1886 zur Veröffentlichung gelangt.

über die Empfindung der Einsamkeit inmitten des geräuschvoll bunten Gewimmels der Weltstadt für kurze Stunden hinwegtäuschen, — das zwiefach erdrückende Gefühl nahmen sie nicht von ihm, mit diesem ganzen, gleich in seinen ersten Anfängen so qualvoll sich hinausziehenden Pariser Unternehmen auf seine künstlerische Selbstentehrung angewiesen zu sein, und für dieses Bewußtsein — keine lebende Seele zum Mitwisser zu haben!

Von seiner projektierten Pariser Schriftstellerei, etwa einer Übersetzung des ‚Kunstwerk der Zukunft', und sonstigen ‚Kunstwühlereien' hatte er sogleich beim ersten Wiederbetreten des französischen Bodens Abstand genommen. Die umständlichen Nachforschungen jenes Meyerbeer-freundlichen Polizeiagenten über Zweck und Dauer seines Verweilens hatten das Ihre dazu beigetragen, ihm jeden ähnlichen Wunsch zu verleiden. ‚Paris und der Franzose werden selbst wissen, was sie zu tun haben: das hat ihnen keiner in übersetztem Kauderwelsch erst zu sagen.' Dagegen entstand in der letzten Februarwoche der Artikel: ‚Kunst und Klima', für die in Stuttgart erscheinende, von Adolf Kolatschek in Zürich herausgegebene ‚Deutsche Monatsschrift'. Inzwischen aber hatte die zwangvolle Affektion seines Gemütes ihre physisch irritierende Wirkung zu so bedrohlicher Höhe gesteigert, daß sie ihn zu dem Entschlusse drängte, der Situation ein Ende zu machen. Was hatte es geholfen, daß er mit dem ehrlichsten Willen darauf ausgegangen war, den irrigen Vorstellungen seiner Freunde zulieb gegen seine bessere Überzeugung zu handeln? In einem ausführlichen Briefe an Liszt sprach er diesem seinen motivierten Entschluß aus, unter keiner Bedingung eine Oper für Paris schreiben, sondern höchstens seinen ‚Lohengrin' dazu opfern, einstweilen aber nur noch die Rückkehr Bellonis und die Aufführung seiner ‚Tannhäuser'-Ouvertüre abwarten zu wollen. Der erste Erfolg dieses Schrittes war, daß ihm schon nach Absendung dieses Briefes eine schwere Last vom Herzen genommen war. Es ward ihm wohler,[1] und die Besserung nahm zu, als Liszts Antwort ihm dessen herzlich zustimmenden Glückwunsch zu seinem Entschlusse brachte. Es war die höchste Zeit, daß diese Wendung eintrat: war doch sein körperliches Übel und seine Stimmung bereits so unerträglich geworden, daß er, von unwillkürlich gewaltsamem Lebensinstinkte getrieben, um seiner Rettung willen zum Äußersten zu schreiten sich angelassen hatte: ‚zum Bruche mit allem, was ihm irgend noch freund gesinnt war, zum Fortziehen in — Gott weiß welche? — wildfremde Welt'. ‚In diesem Äußersten, wohin ich gekommen, ward ich nun von echtesten Freunden aber begriffen: sie leiteten mich an der Hand einer unendlich zarten Liebe

[1] ‚So, lieber Freund, kuriert sich das Pferd in der Wildnis, indem es sich eine Ader aufbeißt; die Ader hieß bei mir: Pariser Oper; ich freue mich des Gefühles, wie dieses ungesunde stockende Blut von mir geht.' (An Uhlig, S. 33.)

von meinem Schritte zurück. Ja, ich lernte jetzt die vollste, edelste und schönste Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufstellt, sondern ihren Gegenstand ganz so umfaßt, wie er ist und seiner Natur nach nicht anders sein kann. Sie hat mich auch der Kunst erhalten!' Es war die, ohne jedes Zutun von seiner Seite, im stillen fortwirkende Teilnahme seiner mütterlichen Dresdener Freundin. Sie war, da ihr aus eigenen Mitteln die Möglichkeit einer Befreiung des verehrten Künstlers von Existenz-Sorgen sich nicht darbot, mit einer sehr wohlsituierten jüngeren Verwandten in Bordeaux darüber in briefliche Beziehungen getreten. Da auch diese Verwandte, während eines längeren Dresdener Aufenthaltes, eine lebhafte Begeisterung für das Schaffen des Künstlers gefaßt hatte, gelangten die beiderseitigen brieflichen Verhandlungen sehr leicht und bald zu einem für alle Teile erwünschten Aufschluß. Eine Einladung Wagners nach Bordeaux, zur völligen Wiederherstellung seiner Gesundheit, sollte zugleich der näheren Verständigung über die Fixierung eines aus vereinten Mitteln ihm darzubietenden Jahrgehaltes dienen und dem Schaffenden das einzige gewähren, dessen er von außen her bedurfte: ein gesichertes Auskommen für die nächste Reihe von Jahren. Noch vor seiner Abreise wurde die Dichtung des ‚Wieland' soweit beendet, wie sie uns heute vorliegt, d. h. vollständig, bis auf die Versifikation. Nun nicht mehr französisch: — ‚deutsch! deutsch! — wie flog es mir da vom Zeuge'! — ‚Dieser Wieland soll Euch noch alle auf seine Flügel mitnehmen, selbst Eure Pariser Freundeshoffnungen!' ‚Von den Alpen aus schreibe ich Euch einen deutschen Wieland fix und fertig — den wird einst das Volk verstehen; ‚Siegfried' und ‚Achilleus', für die die Darsteller wohl noch nicht geboren sind, will ich gedruckt, — schwarz auf weiß — einem glücklicheren Nachkommen vermachen.'[1]

Zum Überfluß sollte sich auch die Angelegenheit der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre in der Union musicale ebenfalls in aller Eile noch entscheiden. Uhlig hatte seiner teilnehmenden Besorgnis darüber Ausdruck verliehen, ob es ihm gelingen werde, den Pariser Traditionen zuwider, die persönliche Leitung dieser Aufführung durchzusetzen. ‚Meine Ouvertüre', lautet die Antwort, ‚kann ich in Paris unmöglich selbst dirigieren, und zwar aus dem Grund, weil — sie gar nicht dort aufgeführt wird, da die Zeit zu den Proben nicht mehr ausreicht: — vielleicht ‚nächstes Jahr!' Diese Nachricht erhielt ich am Abende vor meiner Abreise von Paris und zwar in einer sehr schönen Gegend: ich glaube, so laut und aus Herzensgrunde habe ich in meinem Leben noch nicht gelacht, als an jenem Abend und in jener Gegend.'

---

[1] Zum ‚Achilleus' vgl. den Aufsatz von Dr. Rudolf Schlösser: ‚Über Richard Wagners Beschäftigung mit einem Drama: Achilleus' (Bayr. Blätter 1896, S. 169 ff.).

Am 14. März früh acht Uhr verließ er Paris nach monatelangem fruchtlosem Aufenthalt, um seine Reise in das südliche Frankreich anzutreten. Wahrhaft erlösend und befreiend wirkte auf ihn gerade jetzt — nicht so sehr die ihm in Aussicht gestellte Wohltat, als die darin kundgegebene Gesinnung. Die letzten Bande waren damit von ihm abgefallen, die ihn bisher durch das Drängen seiner besten Freunde an eine Welt gefesselt hatten, in der er nicht etwa bloß geistig, sondern rein physisch hätte zugrunde gehen müssen. ‚O welche Freude ist es mir jetzt zu gewahren', ruft er aus, ‚wie meine gute Natur, mit allen äußeren Zusammenhängen, sich so gebieterisch gegen das Machwerk meiner Pläne auflehnte, das ihr entscheidendster Sieg mich so schnell vor endlosen bittern Folgen, Ärger und Kummer aller Art bewahrt hat! Ihr erstes Veto sprach sie in meiner Krankheit aus: sie war zum überwiegenden Teile eine Gemütskrankheit. Wie ich frisch und tätig bin zu allen Unternehmungen, bei denen meine ganze Seele ist, — so war ich trüb und träge, als es an Paris ging.' Aber auch die hinderlichen Zufälle dieses Pariser Aufenthaltes, die ausgesuchten Verzögerungen der bloßen Konzert-Aufführuug einer Ouvertüre, die Abwesenheit des unentbehrlichen Helfers u. s. w. erschienen ihm nun in dem Lichte eines wunderbaren Zusammenhanges, mit seinem eigenen innersten Wesen auf merkwürdige Art sich berührend und ergänzend. Wenige Tage nach seiner Ankunft in Bordeaux (22. März) wendet er sich von dort aus brieflich an Frau Ritter, nicht um ihr zu danken, sondern um das Glück zu preisen, das er im Vollgefühl ihrer Freundschaft empfinde, einer Freundschaft, die nicht bloß den Künstler, sondern, wie dies einzig das Richtige, auch den Menschen umfasse. Die gleiche Stimmung ist in dem wenige Tage später geschriebenen Briefe an Uhlig vom 26. März vorherrschend; und es ist gerade diese beseligende Empfindung, in seinem wahren Wesen rückhaltlos begriffen und liebevoll verstanden zu sein, aus welcher heraus er dem Getreuen die ‚philisterhafte' besondere Freude gerade über das ihm verheißene ‚Jahrgeld' verweist. In der Tat war gerade diese Freude verfrüht; die edelmütige Absicht einer zartsinnigen Teilnahme an seinem Geschick gelangte für jetzt, und auf diesem Wege, nicht zur Verwirklichung. Eigentümliche, ganz unerwartete Verflechtungen der Verhältnisse, an denen herumzutasten nicht unsere Sache ist, stemmten sich ihrer Ausführung entgegen. Aber die Lossagung von Pariser Opernexpeditionen und Ruhmesprojekten war darum nicht minder entscheidend vollzogen; die Zumutung einer Selbstentmannung seines künstlerischen Genius unwiederruflich abgetan. Nicht die äußere Gunst der Umstände, keine Zusicherung einer jährlichen Versorgung, sondern eine innere Entscheidung gab — nach allen überstandenen Kämpfen — den Ausschlag zu dem Entschlusse: nie wieder aus falscher Nachgiebigkeit seiner wahren Bestimmung einen zerstörenden Zwang anzutun oder sich durch ein unvollkommenes

Verständnis seitens seiner Freunde Bedingungen diktieren zu lassen. Über Paris, wo er nun auch den, inzwischen aus Weimar zurückgekehrten Belloni antraf, der ihm mit den wärmsten Grüßen Liszts zugleich mannigfache Zusicherungen und Beweise der ununterbrochenen tätigen Teilnahme desselben überbrachte, begab er sich nach Villeneuve am Genfer See, wohin er bereits von Bordeaux aus seine Dresdener Freundin mit ihrer Familie beschieden hatte. Es war das einzige Zusammensein der hochsinnig liebevollen Frau mit dem, in seiner Bedeutung und Individualität so voll erkannten, verehrten Künstler, das ihr für ihre ganze Lebenszeit vergönnt war. Seiner wiederholten Einladung, ganz in die Schweiz überzusiedeln, vermochte sie nicht zu entsprechen und selbst zu einem erneuten Besuche fand sich nie wieder die Möglichkeit. Sie kam mit ihren Töchtern Julie und Emilie, (von denen die erstere bald darauf dem Dresdener Kammermusikus Kummer sich vermählte) und ihrem älteren Sohne Karl Ritter, und verbrachte gemeinsam mit Wagner am 22. Mai 1850 dessen siebenunddreißigsten Geburtstag. Das tief Bedeutungsvolle dieses einen, nie wieder erneueten, kaum achttägigen persönlichen Beisammenseins mit der ehrwürdigen Frau und den Ihrigen klingt in einem inhaltvollen Briefe Wagners vom 9. Juni aus Zermatt in wehmütigen Seelenschwingungen nach. ‚Da bin ich wieder allein, und das Glück ist verflogen wie ein Traum.‘ ‚Wie lebe ich nun? wo lebe ich nun? lebe ich überhaupt?‘ Nicht erst in einem Jahre möchten sie ihren Besuch wiederholen, beschwört er sie. Nur der junge Ritter war bei ihm zurückgeblieben; seine vielseitige, dichterische und musikalische Begabung machte einen vielversprechenden Eindruck. ‚Karl macht mir viel Freude‘, schreibt Wagner bald darauf über ihn an Uhlig, ‚und gewährt mir die Befriedigung, das er von selbst das Vernünftige tut. Seine Befähigung ist außerordentlich, er kapiert fabelhaft schnell. Wenn er auf Spaziergängen mit mir allein ist, äußert er auch die liebenswürdigste Zutraulichkeit: dann kann er einem ein Loch in den Leib schwatzen, aber immer mit Reiz und Schwung.‘

Nach kurzem Verweilen in Zermatt, wie in Thun, kehrte er dann, mit seinem jungen Zögling, im Juli wieder zu dauerndem Verweilen nach Zürich zurück.

XV.

Lohengrin in Weimar.

‚Lohengrin‘ für Weimar bestimmt. — Neubegründung der Züricher Häuslichkeit. — Briefliche Verhandlungen wegen des Weimarer Lohengrin. — Die Aufführung und ihre Wirkungen. — Liszts Schrift über ‚Lohengrin‘. — Karl Ritter und Hans v. Bülow am Züricher Theater. — Beteiligung an Konzerten der Züricher Musikgesellschaft.

Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um das Werk dort zum Verständnisse zu bringen.
Richard Wagner.

Die Freundschaft Liszts zu Wagner hat einen so exzeptionell großartigen, liebevoll hochherzigen Charakter, daß nichts übler angebracht wäre, als aus dem Grunde mit ihr zu rechten, weil ihr die Erfassung einer so inkommensurablen Erscheinung, über deren volle Bedeutung erst uns Heutigen die Augen aufgehen, nicht gleich auf den ersten Anlauf gelang. Im Gegenteil, eben hierin beruht ihre bewunderungswürdige Eigenart; nichts kann unsere Hochachtung vor ihr so bestärken, als daß wir sie intellektuell vor unseren Augen zunehmen sehen, während sie in ihrer moralischen Energie sogleich fertig dastand. Als Liszt i. J. 1848 dem Meister zuerst sich befreundete, kannte er kaum noch den ‚Tannhäuser‘, nämlich nur erst aus der stummen Partitur; erst indem er dieses Werk selbst einstudierte und aufführte, trat er zu ihm in ein näheres Verhältnis. Als er sich ein Jahr später des politisch Verfolgten großmütig annahm, kannte er den bereits seit Jahr und Tag vollendeten ‚Lohengrin‘ überhaupt noch nicht; wie er sich auch diesem Werke, zunächst durch bloßes Studium der Partitur, innerlich nähert, dafür sind in seinen Briefen an Wagner die sprechendsten Belege erhalten.[1] Es fällt ihm schwer sich von der ‚wundervollen Partitur‘ zu trennen, als er sie Wagner nach Zürich schicken muß: ‚je mehr ich in die Konzeption und in

[1] Briefwechsel I, S. 30 enthält das früheste, noch bedingte Urteil; es bricht gerade an entscheidender Stelle ab; die Lücke wird jedoch durch S. 36 vollkommen befriedigend ergänzt.

die meisterliche Durchführung eindrang, um so höher stieg meine Begeisterung für dieses außerordentliche Werk'. Trotzdem mutet er Wagner noch einmal das Unmögliche zu und treibt ihn dadurch fast zur Verzweiflung. Aus dieser Not heraus aber erwuchs der entscheidende Schritt: auch dieses Werk sollte er vollends erst kennen lernen, indem er es, wie den ‚Tannhäuser', in dem kleinen Weimar selbst einstudierte und aufführte. Und erst unter dem Zeichen des ‚Lohengrin' war jedes fernere Mißverständnis ausgeschlossen.

‚Am Ende meines letzten Pariser Aufenthaltes, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mitteilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin.' So berichtet Wagner selbst über den Hergang dieses Unternehmens. Noch von Thun aus übersendet er dem Freunde (2. Juli 1850) das für den Druck bestimmte Textbuch, sowie die nötigen Anweisungen für Szenerie und Dekorationen, acht Wochen später geht die Aufführung in Weimar mit fast unglaublicher Promptheit vonstatten. Der Widerschein dieses Ereignisses gibt dem nun folgenden Züricher Lebensabschnitt seine bestimmte Färbung, sein Ziel und seine Richtung. Von dieser Grundlage und Voraussetzung aus ließ sich an ein weiteres künstlerisches Schaffen denken: der ‚Lohengrin' in Weimar läßt alle vagen, unbestimmteren Unternehmungen der drangvollen letzten Zeit, selbst den ‚Wieland'-Entwurf, hinter den ganz bestimmten der Ausführung des ‚Siegfried' zurücktreten, und ein paar weitere mächtige Schritte leiten in den folgenden Jahren zu dem noch gewaltigeren Plan der Trilogie vom ‚Ring des Nibelungen.'

Aber noch eine andere Seite dieses nächstfolgenden Schweizer Lebensabschnittes verdient besondere Hervorhebung. Als Wagner zuerst als Flüchtling in Zürich eintraf, war er allein und ohne eigene Häuslichkeit; seine rückhaltlosen Äußerungen gegen Liszt bezeugen es uns in ergreifender Weise, wie sehr es ihn nach dieser Häuslichkeit und seiner Frau verlangte. Nun war ihm Minna nachgefolgt, leider aber nur, um den alten Gegensatz wieder aufleben zu lassen, der bereits ihre letzten Dresdener Jahre verbittert hatte. Die Bedeutung seiner inzwischen erfolgten entscheidenden inneren Lossagung von allem modernen Kunst- und Theaterwesen blieb ihr ein Rätsel; sein gesamtes Verhalten während der letzten Dresdener Jahre wurde von ihr nur nach der äußerlichsten Seite, der rein politischen, aufgefaßt und als unerklärlicher Leichtsinn beurteilt; ohne Verständnis für den tieferen Grund des in ihm lebenden gebieterischen Unabhängigkeits-Triebes, drängte sie ihn einzig in die seinem wahren Wesen entgegengesetzteste Richtung. So offenherzig sich Wagner in seinen vertrauten Briefen über alle seine inneren

und äußeren Angelegenheiten ausspricht, so zartsinnig zurückhaltend ist er in diesem Punkt; dennoch entnehmen wir seinen Mitteilungen an Uhlig[1] manche Andeutung über häusliche Kämpfe, besonders hinsichtlich des Pariser Projektes. ‚Unter ewigem Zwange gegen mich, durch meine nächste Umgebung mir auferlegt, habe ich meine Gesundheit verloren, meine Nerven sind zerrüttet', schreibt er noch aus Paris an Liszt.[2] Die Unmöglichkeit, die unabweislichen Forderungen seiner wahren Natur in dieser ‚nächsten Umgebung' je begriffen zu sehen, war bei seinem verzweifelten Entschlusse, mit Allem zu brechen und in ‚Gott weiß welche wildfremde Welt zu ziehen', wesentlich mit im Spiele. Damals dachte er ernstlich daran, von Paris aus, anstatt einer Rückkehr in das ihm bereits heimatlich gewordene Zürich, nach Griechenland oder in eine andere entlegene Öde des Orients zu flüchten: ‚am liebsten wäre ich allerdings ganz aus der Welt gefahren.'[3] Seltsamer Weise sollte gerade die äußerste Konsequenz dieser Spannung in ihr Gegenteil umschlagen. Gerade die Maßnahmen Wagners zur unvermeidlich scheinenden Lösung des Verhältnisses ließen die ihm fast schon völlig Entfremdete durch eine heilsame Erschütterung ‚bis auf das Mark ihrer Seele sich bewußt werden, daß sie ohne ihn nicht leben könne', und demnach den einzigen Wunsch seiner Rückkehr hegen. In diesem Sinne berichtet Wagner am 27. Juli, bald nach seinem Wiedereintreffen in Zürich, dem treuen Dresdener Freunde, er habe ‚eine neue Frau bekommen'. ‚Ist sie auch schon in Allem die alte geblieben, so weiß ich doch jetzt von ihr, daß sie — möge nun mit mir vorgehen und geschehen was da wolle — mir bis zum Tode zur Seite stehen wird. Ich für mein Teil dachte wahrlich nicht, sie etwa nur zu prüfen: wie sich aber die Ereignisse gewendet haben, hat sie eine Feuerprobe durchgemacht, wie sie Alle bestehen müssen, die heutzutage mit Bewußtsein an der Seite solcher stehen wollen, die die Zukunft erkennen und auf sie lossteuern.'[4] Selbst ihre anfängliche hoffnungslose Geringschätzung der — Wagner so traulich anheimelnden — Züricher Zustände, im Verhältnis zu Dresden oder Paris, war während der Zeit ihrer Einsamkeit, da eben jene mißachteten Freunde sich auch ihr gegenüber durch aufrichtige Teilnahme ‚vortrefflich bewährt' hatten, einer sehr veränderten Gesinnung gewichen. ‚Wagners bewundernde Freunde hießen auch seine Frau mit ihm willkommen', berichtet Frau Wille in ihren Erinnerungen; und mit ersichtlicher

[1] Briefe an Uhlig S. 11. — [2] Briefwechsel I, S. 54. — [3] An Liszt I, S. 55. Da wir uns an diesem Orte, wie auch sonst, ausschließlich auf tatsächlich vorliegendes Quellenmaterial stützen, entsagen wir gern der naheliegenden Versuchung einer Berichtigung gewisser ‚verbürgter Geschichten', wie sie Herr Dr. Dinger auf S. 267 seines Buches, und nicht eben zur Zierde desselben, in einem Zusammenhange von gleich bedenklicher Unreifheit und Verworrenheit, ohne jedes entfernte Verständnis für die damaligen Seelenkämpfe des Künstlers, in so provozierender Weise zum besten gibt. — [4] An Uhlig, S. 44.

Befriedigung meldet er bald darauf in einem Briefe an den alten Fischer, daß sie sich ganz wohl befinde und ‚ganz eingeschweizert' sei.[1]

Seine neue Behausung, in seiner Abwesenheit durch Minna ausgewählt, lag hart am See, in der Gemeinde Enge bei Zürich, in der sog. Sterngasse. Das Haus gehörte einer Frau Hirzel und hieß ‚zum Abendstern'; unter den Freunden, die oft genug seine Gastlichkeit erprobten, ward es bald unter dem Namen der ‚Villa Rienzi' bekannt.[2] ‚Ich fühle mich jetzt wieder sehr wohl, und nach meiner Wahl möchte ich in der ganzen weiten Welt nicht anderswo leben als hier', schreibt er an Uhlig. ‚Wir haben eine höchst angenehme Wohnung am See, mit den herrlichsten Aussichten, Garten u. s. w. Im Hausrock gehe ich herunter und bade mich im See, — ein Boot ist da, auf dem wir uns selbst fahren. Dazu ein vortrefflicher Schlag Menschen: Teilnahme, Gefälligkeit, ja rührendste Dienstbeflissenheit, wohin wir uns nur wenden. Mehr und zuverlässigere Freunde, als ich je im weiten schönen Dresden finden konnte: Alles ist froh, daß ich nur da bin.' ‚Ach, was kommt Ihr mir dort unglücklich und bedauernswürdig vor!' Wirklich hörte er damals nicht auf, Alles was ihm lieb war, immer wieder zum Besuch, ja zur dauernden Niederlassung in seiner neuen Heimat einzuladen. Vor allen Uhlig, dessen sicheren Untergang im Dresdener Kapelldienst er ihm unablässig warnend voraussagt; sodann die Familie Ritter. Die faktische Übersiedelung dieser letzteren Getreuen in die Schweiz, in die Nähe des verehrten Künstlers, schien damals nur eine Frage der Zeit. Zu seinen wiederholten Aufforderungen an Uhlig bildet sie stets die Voraussetzung, und die vorläufige Hausgenossenschaft des ältesten Sohnes der Familie, des jungen Karl Ritter, konnte ihm als hoffnungsvolles Unterpfand für die Verwirklichung seines Wunsches gelten.

Begreiflicher Weise verfolgte er, soweit dies brieflich möglich war, mit größter Spannung die Vorbereitungen der Weimarer Aufführung seines Werkes. Wohl mußte es ihm schwer fallen, ihr fern zu bleiben, da er sich doch bewußt war, in tausend Einzelheiten der Inszenierung, ja in Wahrheit von Anfang bis zu Ende des Werkes, einzig selbst die rechte Anweisung geben zu können. Daher ist auch in seinen Briefen an Liszt von der Möglichkeit die Rede, ob ihm nicht seitens der Großherzogin (oder des Liszt befreundeten Herzog von Koburg) vielleicht unter fremdem Namen, ein ‚freies Geleit' aus der Schweiz nach Weimar und wieder zurück nach Zürich verschafft werden könne. Er versprach dagegen sein Inkognito mit stoischer Strenge durchzuführen und, so viel an ihm lag, auch nachträglich vor der Öffentlichkeit die nötige Verschwiegenheit zu bewahren. Er mußte zum ersten Male die Unversöhnlichkeit der offiziellen deutschen Politik an sich erfahren,

[1] Briefe an Uhlig, Fischer und Heine, S. 284. — [2] An Uhlig, S. 77.

welche auch den liberalsten unter den deutschen Fürsten gegen den ‚Revolutionär' die Hände band. Dieser Politik galt eben die ‚Politik' als solche für den Ernst und der ‚Lohengrin' für Spaß, mochte es dem Künstler auch umgekehrt erscheinen. Wohl versicherten ihn Liszts Briefe der außerordentlichen und für das Gelingen günstigen Bedingungen der Aufführung: das ganze Personale werde Feuer und Flamme sein, Genast mit Wärme und Energie die Angaben bezüglich der Inszenierung befolgen, die Intendanz bei dieser Gelegenheit nahezu 2000 Taler ausgeben, was in Weimar seit Menschengedenken nie geschehen sei; auch verstehe es sich von selbst, daß keine Note des Werkes gestrichen und es, soweit möglich, in seiner ganzen reinen Schöne gegeben werden solle. Trotzdem konnte Wagner es sich nicht verschweigen, daß auch die genialste musikalische Leitung und der größte Pflichteifer der Regie — angesichts der durchgängigen Neuheit des Stiles — ein klares Bewußtsein ihrer Aufgabe nicht würde gewinnen können. In seinen Briefen an Genast[1] bekennt er, wie sehr er darunter leide, daß ‚in der Entfernung und ohne die Überzeugung der Sinne die Einbildung die schrankenloseste Macht über das Gemüt habe, weshalb auch Gespenster bekanntlich nur von Denen gesehen werden, die außerstande sind, sich von der Wirklichkeit handgreiflich zu überzeugen.' Die Aufführung selbst war auf den 28. August, den Goethetag, angesetzt, und zum festlichen Abschluß einer mehrtägigen Feier bestimmt, die am 25. August mit der Enthüllung des Herderdenkmals und Liszts ‚Prometheus'-Ouvertüre eröffnet werden, am 28., dem Goethetage, in der ‚Lohengrin'-Aufführung ihren Höhepunkt finden sollte. Soviel in seinen Kräften stand, suchte er aus der Ferne brieflich auf den Geist der Aufführung Einfluß zu gewinnen; in ununterbrochenem Briefwechsel stand er deshalb vor Allem mit Liszt, demnächst mit dem Regisseur Genast und dem jungen, tätigen, feingebildeten Intendanten Zigesar, nach allen Richtungen hin unterweisend, anfeuernd, über die besondere Beschaffenheit des Werkes belehrend. Trotz seiner Abneigung gegen alle mechanische Tempobestimmung läßt er es auf besonderen Wunsch auch an metronomischen Bezeichnungen der hauptsächlichen Zeitmaße nicht fehlen, warnt vor Streichungen und vor verschleppenden Dehnungen der sogenannten ‚Rezitative', die es, in dem gewohnten Sinne, in seinem Werke gar nicht gebe, und bezeichnet hingegen den einzigen Strich, den er späterhin auch in Partitur und Klavierauszug ausführen ließ: den Wegfall des zweiten Teiles von Lohengrins Erzählung.[2] Bis zum letzten Augenblick blieb er bestrebt durch briefliche Ergänzung der

[1] Zum Teil noch ungedruckt, zum Teil in dessen Lebenserinnerungen ‚Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers' mitgeteilt. — [2] Von: ‚Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen', bis: ‚wo ihr mit Gott mich alle landen saht.' An Liszt, I, S. 56. 73. 84. Vgl. an Uhlig, S. 86/87 und Richard Wagners ‚Gedichte' S. 10.

in der Partitur enthaltenen detaillierten Vorschriften auf die möglichste Genauigkeit der szenischen Darstellung einzuwirken. Noch drei Tage vor der Aufführung kamen Genast durch Liszts Vermittelung die letzten ergänzenden Anordnungen zu, jede von ihnen ein sicherer Beweis, wie staunenswert lebendig das Werk seinem Schöpfer bis auf das scheinbar geringfügigste Detail vor der Seele stand.[1] ‚Ich werde den Tag und Abend des 28. mit meiner Frau allein auf dem Rigi zubringen', meldet er an Liszt. Auch entsandte er als Zeugen der Aufführung seinen jungen Freund und Hausgenossen Karl Ritter nach Weimar, um durch ihn mündlich über alle diejenigen Einzelheiten unterrichtet zu werden, deren Mitteilung und Erforschung auf dem Wege brieflicher Fragen und Antworten zu dem Unmöglichen gehört.

Der große Tag kam heran und fand die kleine abgelegene thüringische Residenz von deutschen und französischen Notabilitäten angefüllt. ‚Käme die Aufführung zustande', hatte der junge Bülow gleich bei der ersten Nachricht davon an seine Mutter geschrieben, ‚so wäre das wirklich kolossal, und Weimar müßte Hauptstadt der Welt werden'. Nun, so etwas wie die Hauptstadt der artistischen Welt, ein Vorläufer des dereinstigen Bayreuth, schien Weimar in jenen Tagen zu sein. Die angesehensten Musiker, Künstler und Schriftsteller des In- und Auslandes hatten sich zu dieser außerordentlichen ‚Herderfeier' eingefunden, von französischen Gästen u. a. Jules Janin und Gérard de Nerval, der Übersetzer des ‚Faust' ins Französische, an Meyerbeers Seite auch Wagners späterer erbitterter Gegner Fétis. Von Dresden aus waren Uhlig, die Familie Ritter, Bülow und seine Mutter zu dem Ereignis herbeigeeilt, zahlreicher Besuch aus der näheren und ferneren Nachbarschaft durch die Eisenbahn von allen Seiten herbeigeführt. In achtundbreißig Proben war die Schöpfung Wagners trotz ihrer völligen Neuheit und Fremdartigkeit allen Mitwirkenden wenigstens nach der musikalischen Seite hin so völlig in Fleisch und Blut übergegangen, daß schon die Generalproben am 26. und 27. August hohe Kunstgenüsse darboten. Die Aufführung

[1] Hervorhebung verdient, was über die Schlußszene gesagt wird: ‚Ich weiß nicht, welche dramatische Befähigung der Sänger des Lohengrin, Herr Beck, besitzt; für alle Fälle soll er das Wichtigste im Auge haben. Das ist die große Schlußszene des dritten Aktes; ihre Wirkung beruht darauf, daß er seine schwierige Aufgabe löst. Im Anfange dieser Szene und bei der Anklage Elsas sei er furchtbar und vernichtend streng, wie ein strafender Gott. Nach seiner Erzählung und der Kundgebung von den Worten an: ‚Ach Elsa, was hast Du mir angetan!' breche aber seine göttliche Strenge in den allermenschlichsten Schmerz zusammen. Die ungeheuerste, herzzermalmendste, schmerzliche Leidenschaft bis zu seinem Scheiden muß den ganzen erschütternden Gehalt des Schlusses der Oper ausmachen. Nur er kann die rechte Wirkung hervorbringen, niemand anders; alles andere wird sich von selbst machen. Wenn ein Herz unerschüttert bleibt, so ist es seine Schuld.'

wurde durch einen Prolog von Franz Dingelstedt eingeleitet: er schilderte den Geist, der hier im Thüringer Lande von dem Sängerkrieg auf Wartburg bis zu der Epoche der klassischen Meister der deutschen Dichtung geherrscht, aus ihm sei auch das Ereignis der heutigen Festaufführung hervorgegangen. Der szenische Teil der Aufführung erfüllte, unter Genasts beeiferter Leitung, alle billigen Forderungen; die Darsteller und die Darstellerinnen Beck (Lohengrin), Milde (Telramund), Höfer (König Heinrich), Aghte (Elsa), Fastlinger (Ortrud) boten alle Kräfte zum Gelingen auf. Immerhin blieb der rein gesanglich musikalische Teil ihrer Leistung für sie noch in dem Grade die Hauptsache, daß sich aus diesem Verhältnis die seltsamsten Unterlassungssünden gegen das Drama erklären. Um diese mit einem einzigen Beispiel zu charakterisieren, sei nur ein so in die Augen fallender Zug, wie Ortruds drohende Gebärde am Schlusse des zweiten Aufzuges, angeführt; die darauf bezügliche Bemerkung in der Partitur war, wie so manche ähnliche, bei diesem allerersten Ringen um die Verwirklichung des großen Neuen, noch dazu in Abwesenheit des Schöpfers und Meisters, von den Beteiligten einfach übersehen worden! Mit Humor schildert Bülow, in seinen vertraulichen brieflichen Aufzeichnungen aus jenen Tagen, das Verhalten seines Jugendfreundes, des jungen Karl Ritter: im Vollgefühl seiner besonderen Eigenschaft als Abgeordneter des verehrten und bewunderten Künstlers, die Partitur des Werkes bis in die kleinsten Züge in Kopf und Herzen, ließ er sich anfänglich dazu verleiten, gegenüber den unvermeidlichen Mängeln einer solchen Erstaufführung in jugendlichem Übereifer den radikalen Rigoristen hervorzukehren. Liszt verglich sein erstes Auftreten in Weimar scherzenderweise dem eines représentant du comité du salut public (— ‚suspect — guillotiné'), bat ihn aber doch bei einem gemeinsamen Mittag im Erbprinzen mit unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit, ‚ihn bei Wagner nicht allzu schlecht zu machen'.[1] Ritter sah das Ungerechte seiner Kritik ein, und seine brieflichen und — nach seiner Rückkehr am 10. September abends — mündlichen Berichte hatten das Gute, daß der Meister über jedes Detail des Vortrages und der szenischen Wiedergabe seines Werkes wohlunterrichtet war, während andererseits Liszt in seinem nächsten Briefe an Wagner ‚Herrn Ritter viel Dank weiß', daß er ihm ‚nicht zu viel Übles über die erste Aufführung berichtet habe, die zweite sei bei weitem befriedigender gewesen.'

Das wichtigste, was der Wunsch des Autors und die Begeisterung Liszts für das Werk, dieses ‚einzige unteilbare Wunder',[2] durchgesetzt hatten,

---

[1] Hans v. Bülows Briefe I, S. 234. — [2] Liszts an Wagner, im Briefwechsel I, S. 74—75; ‚Gerade so wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze Nachahmung Christi unterstrich, möchte es geschehen, daß ich Note für Note den ganzen Lohengrin unterstriche.'

war der Umstand, daß es ohne jede opernmäßige Verkürzung, Takt für Takt, nach der Partitur gegeben wurde. Schon in der Zwischenzeit bis zur zweiten Vorstellung wurde jedoch der Künstler durch die dringendsten brieflichen Bitten um Zugeständnisse von Kürzungen oder Ansuchen um eigene dahin zielende Vorschläge von neuem in leidende Erregtheit versetzt. Seine Briefe an Liszt, vom 8. und 11. September, von denen der eine vor, der andere nach der Rückkehr des jungen Ritter verfaßt sind, nicht minder seine gleichzeitigen Schreiben an Zigesar und an Genast, sind der Ausdruck dieser Stimmung. Es war der alte Ansturm der Trägheit und Schlaffheit des gesamten modernen Opernwesens, dem er bei diesem Anlaß nicht bloß Stand zu halten, nein, den er gerade dieses Mal, oder nie wieder, zu besiegen hatte. Somit handelte es sich für ihn um eine künstlerische Prinzipienfrage. ‚Gewinne ich diesen Sieg nicht, und muß ich diesmal, wo ich einen so mächtigen Bundesgenossen an der Seite habe, wie Dich, kapitulieren, — so gehe ich in keine Schlacht mehr! Kann mein Lohengrin nur durch die Zerreißung seines wohlberechneten künstlerischen Zusammenhanges aufrecht erhalten werden, — so gebe ich die ganze Oper auf.‘ Nicht der gesunde Organismus seines Werkes solle verstümmelt, sondern der kranke Organismus unseres verstümmelten Operntheaterkörpers nach besten Kräften kuriert werden. ‚Was für Sie‘, schreibt er (9. Sept.) in einem schönen ernsten Briefe an Zigesar, ‚was für Sie eine Angelegenheit des Wohlwollens gegen mich ist, ist für mich leider die Lebensfrage meiner ganzen künstlerischen Seelenexistenz, an der mit blutenden Nerven mein ganzes Dasein überhaupt hängt.‘ Und dem redlichen Genast, der sich für seine Streichungsvorschläge auf das Publikum berief, erwidert er in einem ausführlichen Schreiben vom 23. Sept.: ‚Wie ich ersehe, tragen Sie sich weniger mehr mit der Sorge für die Tüchtigkeit und Gelungenheit der Aufführung, sondern dafür, daß die Oper und meine Intentionen überhaupt auch bei dem sog. größeren Publikum leichteren Eingang und dauernde Wirkung gewinnen möchten. Sie verbinden hiermit namentlich auch den Wunsch, meinen Opern im allgemeinen die Bahn zu brechen, und erbieten sich, mir dazu den Steg über die Kluft zu bauen, die für diesen Zweck zu überschreiten sein möchte. Ich muß es ganz Ihrer Ansicht überlassen, wie Sie in dieser, mir so freundlichen Absicht zu verfahren für gut halten, und kann nicht anders als froh darüber sein, daß ich mir Männer gewonnen habe, die in ihrer Sorge für mich und meine Werke es so eifrig meinen, daß sie sich selbst über die Natur der Sache täuschen, um die es sich hier handelt.‘ ‚Die Leute, die nach dem zweiten Akte des Lohengrin das Theater verlassen, sind nicht durch die Dauer ermüdet und auch nicht durch Lärmen betäubt, sondern sie erliegen, je besser sie intentioniert sind, der ungewohnten Anstrengung, die ihnen das aufgedrungene Erfassen einer dramatischen Darstellung verursacht, die sich nicht an den Viertel- oder

halben, sondern an den ganzen Menschen wendet. Untersuchen Sie genau, so werden Sie mir Recht geben müssen. Wollen Sie nun das Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuß, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener saßen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogieen, und sie waren ganz gewiß nichts anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse tätig. Dies, verehrtester Freund, erwidere ich im allgemeinen als meine Ansicht über die Sache. Überzeuge ich Sie nicht, so muß ich es Ihnen allerdings überlassen, Ihrer Sorge für mein Werk nach Ihrem Dafürhalten sich zu entäußern; mir aber mögen Sie es nicht verargen, durch Ihre Maßregeln höchstens einen Erfolg bei den ehrenwerten Philistern Weimars, keineswegs dadurch aber eine Verbreitung meiner Opern mir versichert zu sehen. Was mir an jenem Erfolge liegt, ist nicht übermäßig.' Was die vorgeschlagenen Kürzungen selbst betrifft, deren Genasts Brief ein ganzes Verzeichnis enthielt, so wünscht Wagner künftig in ähnlichen Fällen lieber nichts davon zu erfahren. ‚An jeder derselben wüßte ich Ihnen und wahrscheinlich überzeugend darzutun, wie schmerzlich sie mein künstlerisches Ehrgefühl verletzte. Ich frage Sie, mit welchem Gefühle, mit welcher im voraus geknickten Begeisterung soll ich mich nächstens wieder an die Komposition eines musikalischen Dramas machen, wenn ich bei Durchführung der wohlempfundensten und als notwendigst erachteten Motive mich der Stellen aus Lohengrin entsinnen muß, die meine besten Freunde für auslassungsfähig gehalten haben?'

Ein so energischer Appell an das künstlerische Gefühl des — so gut gewillten — Weimarer Kreises blieb denn auch nicht ohne Erfolg. Liszt erwiderte ihm: ‚Deinem Wunsch gemäß haben wir bei der zweiten Aufführung nicht die kleinste Silbe aus Deinem Lohengrin entfernt, denn nach Deinem Brief wäre es meiner Ansicht nach eine Schlechtigkeit gewesen, auch nur den geringsten Strich zu wagen.' Die engen und dürftigen Verhältnisse des kleinen Weimarischen Theaters, an welchem Lisźts treue und begeisterte Gesinnung es unternahm, den erhabenen Kunstzielen seines großen Freundes zu dienen, nötigten ihm für die Folge dennoch gewisse Konzessionen ab; durfte es ihm doch den sonstigen Weimarischen Gewohnheiten gegenüber als ‚eine Art von Mirakel' erscheinen, daß ‚Lohengrin' überhaupt in derselben Saison (bis zum 11. Mai 1851) fünfmal zur Aufführung kam! Außerdem aber zeigte sich sein rastloser Eifer noch in einer anderen Tat: in seinem öffentlichen literarischen Eintreten für das, seiner bisherigen Verborgenheit so glänzend entzogene Werk, in seinem mit genialem Schwung und begeisterter

Wärme geschriebenen Aufsatz über ‚Lohengrin', den er späterhin mit seinem älteren ‚Tannhäuser'-Artikel (S. 339) in Buchform zu einem Ganzen vereinigte.[1] Er legte darin der Öffentlichkeit seine eigene Anschauung und Empfindung über beide Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihresgleichen suchte. ‚Es erstand ein überragendes Genie', heißt es darin von Wagner, ‚ein sprühender Flammengeist, berufen, eine doppelte Krone von Feuer und von Gold zu tragen; der träumte kühn, wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es je von der Kunst erreicht und von der Gesellschaft anerkannt werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum sich nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten unwissenden Masse zusammensetzen wird, die in unseren Tagen in die Schauspielhäuser kommt, zu Gericht zu sitzen und Gesetze zu diktieren, deren Macht selbst die Kühnsten nicht zu widerstreben wagen.' Dem hohen Schwunge der Begeisterung, die aus diesen Worten weht, entspricht in der poetischen und musikalischen Analyse beider Werke das Feuer und die liebevolle Versenkung in die Intentionen des dichterischen Musikers. Dazu als Ausdrucksmittel die bilderreiche Sprache eines wirklichen Dichters, unter dessen Händen die bloße Reproduktion des mit tiefer Sympathie erfaßten fremden Kunstwerkes durch die eigenartige Auffassung seiner poetischen Idee selbst wieder zum Kunstwerk wird. Diese merkwürdige Beschaffenheit der Lisztschen Schreibweise ist von niemandem besser gewürdigt worden als von Wagner selbst, dem sie den lebhaften Wunsch erregte, daß sich Liszt, zu einem seiner würdigen musikalischen Bühnenwerke, sein eigener Dichter werden möchte.

Mit diesem ‚Lohengrin'-Artikel stellte sich Liszt nun aber doch nur an die Spitze einer ganzen Schar durch seine Begeisterung inspirierter großer und kleiner Propheten, die der bis dahin in künstlicher Unkenntnis erhaltenen Welt mit einem Schlage ein ganz neues Kunst-Evangelium verkündeten. Am wenigsten erfreulich nahm sich darunter Dingelstedts Aufsatz in der Augsburger allgemeinen Zeitung aus: ein buntscheckiges Durcheinander, worin dieser schöngeistige Literat und Prolog-Dichter seine eigene Konfusion auf das von ihm unverstandene Werk übertrug. Im Vergleich zu diesem verunglückten Versuch eines deutschen Dichters und Schriftstellers machte der Bericht des geistreichen Franzosen Gérard de Nerval in der Pariser ‚Presse' trotz aller darin zu Tage tretenden, an das Komische grenzenden Mißverständnisse der dramatischen Handlung doch einen bei weitem respektableren

[1] Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner, par Franz Liszt, Leipzig, F. A. Brockhaus 1851. ‚Die Welt horchte auf; es war, als sei von den Schönheiten beider Werke nun erst der Vorhang weggezogen worden', so charakterisiert A. W. Ambros die Wirkungen dieses einzig dastehenden Buches.

Eindruck; trotz aller Irrtümer hatte sich der Verfasser desselben aus Liszts Äußerungen ein Bild gemacht, das klar und deutlich wenigstens auf die Absicht des Künstlers hinwies. Liszts eigener, später mit dem ‚Lohengrin'-Aufsatz verschmolzener Bericht über das Weimarer ‚Herderfest' war durch Jules Janin im ‚Journal des debats' vom 22. Oktober einigen Veränderungen und Verkürzungen unterzogen, die indes seine Gesamt-Wirkung nicht beeinträchtigten; in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' hatte sich Uhlig in würdiger Weise vernehmen lassen, und selbst die dem Meister bei jeder Gelegenheit feindseligen Leipziger ‚Signale' aus der Feder J. C. Lobes einen Artikel gebracht, dessen unumwundener Ernst den Künstler überraschte und erfreute.[1] In der Berliner ‚Nationalzeitung' trat Adolf Stahr mit einem Aufsatz über den Weimarer ‚Lohengrin' verheißungsvoll hervor; ferner im Frankfurter ‚Konversationsblatt' der Weimarische Referendar (nachmals Regierungsrat) Franz Müller. Letzterer verband mit dem ihm eigenen regen Kunstsinn eine so reiche und gründliche Sagenkenntnis, daß er durch diese ungewöhnliche Eigenschaft bis auf ferne Zeiten hinaus sich als einer der berufensten Interpreten der Werke des Meisters nach ihrer poetischen Seite hin bewährt hat.[2] ‚Wahrlich, Du hast aus diesem kleinen Weimar für mich einen wahren Feuerherd des Ruhmes gemacht', schreibt Wagner dem Weimarer Freunde. ‚Wenn ich die zahlreichen, ausführlichen und oft sehr geistvollen Aufsätze über Lohengrin übersehe, die jetzt von Weimar ausgehen, und dagegen überlege, mit welcher neidischen Feindseligkeit z. B. in Dresden beständig die Rezensenten über mich herfielen, und mit welcher traurigen Konsequenz sie fast auf eine systematische Verwirrung des Publikums über mich hinarbeiteten, so kommt mir Weimar jetzt wie ein seliges Asyl vor, in dem ich endlich tief und frisch aufatmen und meinem gepreßten Herzen Luft machen kann.'

Das ganze schöne Weimarer Ereignis mit all seinen, durch Liszts Eifer hervorgebrachten weiteren Konsequenzen schien dem verbannten Künstler zuzurufen: ‚Sieh, soweit haben wir's gebracht; nun schaff' uns ein neues Werk, damit wirs noch weiter bringen!' In der Tat war es dieser Zuruf und diese Aufforderung, die ihn den Gedanken an die musikalische Ausführung seines ‚Siegfried' mit erneutem Mute ergreifen ließen. Für die sofort zu bewerkstelligende Aufführung hatte er einzig Liszt und diejenigen seiner Freunde im Auge, die er nach seinen letzten Erfahrungen unter dem lokalen

[1] ‚Signale für die musikalische Welt' Nr. 37, vom 11. September 1850: ‚Das Herderfest in Weimar' von J. C. Lobe. — [2] Vgl. die Folge seiner zum Teil sehr umfangreichen Studien und Kommentare über ‚Tannhäuser', ‚Lohengrin', den ‚Ring des Nibelungen', ‚Tristan und Isolde', die ‚Meistersinger von Nürnberg', durch welche er der eigentliche Begründer dieses Zweiges der nachmals so angeschwollenen exegetischen ‚Wagner-Literatur' geworden ist, außerdem seine Schrift ‚Richard Wagner und das Musikdrama' 2c. 2c.

Begriff: Weimar zusammenfaßte.[1] Er betrachtete die bevorstehende endliche Wiederaufnahme seiner künstlerischen Pläne als einen der entscheidendsten Momente in seinem Leben. ‚Zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber — ich weiß — fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst zu bewältigen, um mich mit klarem heiteren Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen.‘ Nur sah er deutlich voraus, daß er vor dem Frühjahr nicht zu seinem ‚Siegfried‘ gelangen würde und bestimmte sich diesen Zeitpunkt als den Termin für die Inangriffnahme seines neuen Werkes, den Winter aber zu jenem völligen ‚Aufräumen‘, d. h. zum Abschluß der literarischen Epoche, in die er mit seinen neueren Schriften getreten war. Bereits in seinem Briefe an Liszt vom 25. November 1850 gibt er einen vollständigen Abriß dieser ihm vorschwebenden literarischen Pläne und Absichten, in welchem über sein großes dreiteiliges Werk ‚Oper und Drama‘ hinaus, bereits auch schon der Veröffentlichung seiner ‚drei Operndichtungen‘ mit einem autobiographischen Vorwort gedacht ist. Ja selbst über diese Arbeit hinaus finden wir darin noch die fernere Absicht mit ausgesprochen: seine älteren, vor zehn Jahren entstandenen Pariser Aufsätze, darunter seine Beethoven-Novelle, zu einem ‚vielleicht nicht unamüsanten‘ Bande zu vereinigen.[2] Aus ihm solle, wer sich für seine künstlerische Entwickelung interessiere, ihre Anfänge kennen lernen. ‚So räume ich diesen Winter noch vollends hinter mir auf: ich will ohne irgend welche Last frei und leicht in eine neue Welt eintreten, in die ich nichts mitbringe, als ein frohes künstlerisches Gewissen. Damit würde ich denn, froh und erleichtert, im Frühlinge ankommen, um ohne Unterbrechung meinen ‚Siegfried‘ vorzunehmen und zu beendigen.‘

---

[1] Briefe an Uhlig S. 45. — [2] Daß der Gedanke einer erneuten Publikation seiner älteren Arbeiten für die ‚Gazette musicale‘ 2c. ihn schon während der Dresdener Periode, noch vor der Vollendung des ‚Tannhäuser‘, beschäftigt habe, entnehmen wir einem Schreiben an Gaillard vom 2. Oktober 1844. Er schlägt ihm darin die Publikation dieser Aufsätze in seiner Berliner Musikzeitung mit der Begründung ab, über diese Artikel bereits für eine nicht sehr entfernte Zukunft verfügt zu haben. ‚Das Resultat jener literarischen Plänkeleien ist für mich von einer eigentümlichen Wichtigkeit geworden, weil ich in ihnen meine ganze, in jene Zeit fallende, künstlerische Konfirmierung ausgesprochen habe. Da alle diese verschiedenen Artikel sogar einen gewissen Einigungspunkt haben, von welchem sie ausgehen, — sie passieren nämlich meist alle als aus dem in Paris geführten Tagebuche eines dort verhungerten deutschen Musikers, — so bin ich mit mir darin übereingekommen, nach Beendigung meiner neuen Oper (des ›Tannhäuser‹) meine nächste Arbeit die Herausgabe jenes Tagebuches mit einer novellenartigen Einleitung sein zu lassen. (Demnach) dürfte es wohl ungeraten sein, vorher diese Artikel schon aufzuwärmen‘ u. s. w.

Indem wir uns die eingehende Verfolgung dieser literarischen Tätigkeit für einen besonderen Zusammenhang aufsparen, liegt es uns zunächst ob, einen Blick auf das äußere Leben des Meisters während des Winterhalbjahres von 1850 zu 51 und seine wiederholt darin entfaltete Betätigung als Dirigent zu werfen. Als Boden für diese Wirksamkeit dienten ihm einerseits die Konzerte der Züricher ‚Allgemeinen Musikgesellschaft' im großen Kasinosaale, andererseits die Opernaufführungen des dortigen Aktientheaters. Mit seiner Beteiligung an diesen letzteren hatte es die folgende besondere Bewandtnis. Wie bereits erwähnt, war der junge Karl Ritter von der Weimarer ‚Lohengrin'-Aufführung zu dauerndem Verweilen nach Zürich zurückgekehrt, um unter Anleitung Wagners sein musikalisches Talent durch praktische Studien auszubilden. Seinem Wunsche, Musikdirektor zu werden, begegnete der Meister mit Einwürfen, deren Berechtigung in der Folge klar zutage trat; da er dennoch dabei beharrte, setzte sich Wagner mit dem damaligen Theaterdirektor W. Kramer ins Einvernehmen. Dieser beeilte sich, dem Meister selbst die Musikdirektion gegen einen bestimmten monatlichen Gehalt anzubieten, wobei er sich ja ganz nach Belieben von seinem Schüler helfen lassen könne, begnügte sich jedoch, als Wagner darauf nicht einging, mit seiner Bürgschaft dafür, daß auf alle Fälle dem Theatergeschäftsgang durch die Unerfahrenheit seines jungen Freundes keine Störung erwachsen solle. Unter diesen Umständen ward die neue Züricher Theatersaison am 2. Oktober 1850 eröffnet. Gleich in der ersten Probe zur ‚Weißen Dame' war Wagner verwundert über die Vortrefflichkeit des Personales, besonders des Tenoristen Baumhauer und der sehr guten, mit klangvoller, umfangreicher Stimme und gesundem Ausdruck begabten ersten Sängerin. Alles Übrige war zur Not erträglich, das neu engagierte Orchester ganz gut und rein stimmend, — kurz, er konnte es Ritters großer Befangenheit nicht überlassen, diese Leute dem Publikum vorzuführen. Er entschloß sich daher, die erste Aufführung (11. Oktober) selbst zu dirigieren, und tat dies auch noch bei einer Wiederholung der Oper. Hiermit war aber nun die Theaterangelegenheit auf einmal in eine ganz andere Sphäre geraten. Es hatte ihn gereizt, bei den geringen äußeren Mitteln alle Wirkung nur durch eine feine und drastische Darstellung hervorzubringen; das war denn natürlich auch für Zürich etwas Neues, und sehr bald stellte sich, als Folge davon, eine auffallend rege Teilnahme auch des eigentlich gebildeten Publikums für das neue Theaterunternehmen heraus. Hatte er von vornherein die ganze Theatersache nur (wie er sich vertraulich gegen Uhlig ausdrückt) als eine ‚Schmiere'[1] betrachtet, die zu nichts Weiterem gut sein sollte, als um seinen jungen Freund das Dirigieren erlernen zu lassen, so war

[1] An Uhlig, 27. Juli 1850: ‚Ich möchte ihn (Karl) zu seiner Übung bei der hiesigen Wintertheaterschmiere zum Musikdirektor machen: vielleicht gelingts'.

unter seinen Händen unvermerkt aus der ‚Schmiere' eine Anstalt geworden, in der sich das Publikum wirkliche Kunstgenüsse gewinnen wollte, und es wurde ihm ungemein erschwert, sich davon zurückzuziehen, bevor er mit gutem Gewissen gegen sich selbst, die Künstler und das Publikum behaupten konnte, daß sein Zögling der von ihm erwählten Aufgabe in Wahrheit gewachsen sei.

Um diese Zeit trat, durch eine besondere Verkettung der Umstände, der junge Hans von Bülow, soeben in Berlin auf Wunsch seiner Eltern die Rechte studierend, mit voller Entschiedenheit in den mächtigen Bannkreis der Kunst, zu der er berufen war. Auch von Berlin aus hatte er die Fühlung und Beziehung zu dem verehrten Meister nie aufgegeben; teils durch Uhlig, teils durch seinen Vater, teils auch durch direkten Briefwechsel war er über Wagners Schicksale stets nach Möglichkeit auf dem Laufenden geblieben.[1] Nun hatte sich sein Vater Eduard von Bülow, nach erfolgter Scheidung von seiner ersten Gattin, soeben neu vermählt und in der Schweiz das schöne, im Kanton Thurgau gelegene Schloß Ötlishausen gekauft, in der Absicht, es zu seinem dauernden Wohnsitz zu machen. Hier war Hans von Bülow, nachdem er mit seiner Mutter in Weimar dem ‚Lohengrin' beigewohnt, am 10. September angelangt, um dem Vater auf dessen neuer Besitzung einen Besuch abzustatten. Hier kämpfte er den harten Kampf einer letzten Entscheidung zwischen dem inneren Ruf und dem unbeugsamen Willen seiner Eltern aus, die ihn mit rücksichtsloser Gewalt in der einmal auf ihren Wunsch ergriffenen Laufbahn festhalten wollten. Durch Ritter hatte Wagner ihm mitteilen lassen, daß an den praktischen Übungen am Züricher Theater ebenso gut als Einer, auch Zwei teilnehmen könnten, zugleich mit dem Anerbieten, ihm hierbei ganz in demselben Maße, wie Ritter, behilflich sein zu wollen. Mit wahrer Ergriffenheit sprach ihm Bülow dafür brieflich seinen Dank aus, bekannte aber mit desto größerem Schmerze, daß er daran verzweifle, die Zustimmung seiner Mutter zu diesem Schritt zu erhalten. Auch der Vater ließ nicht ab, an ihm zu arbeiten, so daß er ihn fast zur Resignation überredete. ‚Ich hatte mich', erzählt Bülow, ‚durch Papas Zureden fast schon zur Rückreise nach Berlin entschlossen, selbst ohne Wagner zu sehen, als mir Ritter, von Wagner gesendet, einen Brief von diesem überbrachte, der mich veranlaßte stehenden Fußes den Entschluß zu fassen: nach Zürich zu gehen und dort unter Wagners Leitung die Musikdirektorstelle zu verwalten. Wir machten die Fußreise in zwei Tagen, in

[1] Vgl. seinen Brief an Uhlig vom 7. November 1849: ‚An Wagner will ich in dieser Woche noch schreiben, und da mein Vater gegenwärtig in Zürich ist, so werde ich wohl öfters über ihn hören. Die ›Wibelungen‹ sind hier noch nicht angelangt: über die ›Kunst und Revolution‹ habe ich einen Bericht mit Inhaltsangabe vor 14 Tagen in die demokratische Zeitung (die Abendpost) rücken lassen'. Briefe Hans von Bülows I, S. 199.

dem fürchterlichsten Wetter, unter unaufhörlichem Regen und Sturm; zerschlagen kam ich an, doch den anderen Morgen war ich ziemlich munter und erholt.' ‚Wagners Brief und noch mehr die mündliche Unterredung mit ihm hat mich zu der festen Absicht gebracht, den Winter in Zürich bei ihm zuzubringen', schreibt er bald darauf an die Mutter. ‚Ich mußte handeln, ganz handeln, keine Brücke zur Rückkehr, zu etwaiger Reue bestehen lassen. Jetzt ist's entschieden, ich werde Musiker.' ‚Die Verehrung und Liebe, welche ich für Wagner seit langer Zeit hege, kennst Du. Er hat sich so schön, so nobel, so väterlich gegen mich benommen, daß ich ihm zu ewigem Danke verpflichtet bin.'[1] Mit einer Selbstverleugnung ohnegleichen besuchte damals der Meister die Klavier- und Orchesterproben nicht allein der ‚Weißen Dame', sondern selbst einer ‚Regimentstochter', um seine Zöglinge in der Praxis der Opernleitung einzuführen.[2] Wem schwebte dabei nicht das noch in demselben Winter niedergeschriebene schöne Wort am Schlusse von ‚Oper und Drama' vor: ‚wir sind Ältere und Jüngere: denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt!' ‚Ich höre meine beiden Musikdirektorgesellen kommen', schreibt er am 13. Oktober in einem Briefe an Frau Ritter in Dresden, ‚sie haben die Regimentstochter in Arbeit gehabt, und kommen sich zu tränken und zu speisen. Hans hat seine Sachen noch nicht nachgeschickt erhalten und wandelt für jetzt in Karls Gewändern gravitätisch einher.' Vier Treppen hoch in der Oethenbacher Straße hatten die beiden jungen Leute ihr Logis; dort genossen sie des Morgens, um den kostspieligen Luxus des Kaffees zu vermeiden, eine selbst zubereitete Wassersuppe. ‚Zu Mittag essen wir bei Wagner, wo sehr gut gekocht wird, was seine Frau gründlich versteht', meldet Bülow brieflich seiner Schwester. Er erwähnt auch Minnas freundliches und zuvorkommendes Wesen und die mütterliche Aufmerksamkeit, mit der sie ihm eines Tages, ohne ein Wort zu sagen, seinen aus Ötlishausen mitgebrachten, zerrissenen Regenschirm flickte. Am 27. Oktober dirigierte Wagner persönlich vor überfülltem Hause den ‚Freischütz', am 8. November den ‚Don Juan'. Inzwischen hatte Bülow nach seiner ersten guten Einführung

---

[1] Bülows Briefe, I, S. 262. 268. 297. 299. — [2] Am 18. Oktober erließ Wagner in der Züricher ‚Eidgenössischen Zeitung' (Red. B. L. Spyri) eine Erklärung gegen mancherlei aufgekommene irrige Ansichten über sein Verhältnis zu den Opernvorstellungen des Züricher Theaters. ‚Wollte man annehmen', heißt es darin, ‚sobald ich nicht persönlich dirigiere, sei die Oper von mir aufgegeben, so würde dies ein gründlicher Irrtum sein, dem ich mit der Versicherung erwidere, daß ich in den unter meiner Aufsicht gehaltenen Proben namentlich auch die Leistung des Dirigenten — und zwar in doppeltem Interesse — in meinem Sinne überwache.'

mit der ‚Regimentstochter' (14. Oktober) schon drei weitere Opern: ‚Zar und Zimmermann', den ‚Barbier von Sevilla' und Fra Diavolo', unter seinem Taktstabe an das Theaterlampenlicht gebracht, und sich dabei von vornherein, ohne jede vorausgegangene Übung, durch seine unerhörte Umsicht und sein enorm feines Gehör als tüchtigen, talentvollen Dirigenten bewährt. Um so ungerechter war es, daß ihm die Arbeit durch mannigfache Intriguen der Sänger und selbst des Orchesters erschwert wurde, die es mit Gewalt durchzusetzen versuchten, daß Wagner stets dirigiere. Im Betreff der ‚Don Juan'-Aufführung erfahren wir durch Bülow, daß sich der Meister darum ganz außerordentliche Mühe gegeben. ‚Wir hatten alle Drei mehrere Tage und Nächte die inkorrekten Orchesterstimmen korrigiert, fehlende Instrumente, als Posaunen, durch andere — tiefe Trompeten u. s. w. ersetzt; Wagner hatte die italienischen Rezitative in einen guten lebendigen Dialog deutsch übertragen, einige sogar in der ursprünglichen Gestalt mit aufgenommen; ferner die Szenerie vereinfacht, den störenden vielfachen Dekorationswechsel durch geschickte Reduktion auf einen einzigen in der Mitte des ersten Aktes ersetzt, und die letzte Arie der Donna Anna auf den Kirchhof verlegt, wohin sie sich mit dem Oktavio begibt, für den ein kleines, von Wagner komponiertes Rezitativ zur Motivierung der Arie vorherging. Es hat mich im Innersten empört, wenn ich daran dachte, wie man früher in Dresden Wagner vorgeworfen hat, er dirigiere die Mozartschen Opern absichtlich schlecht und könne diese Musik nicht leiden in eitlem Selbstgefühl; dieses warme, lebendige, sich so durch uneigennützige Tat aussprechende Kunstgefühl der vernünftigsten Pietät für Mozart wird Keiner dieser Pseudoverehrer desselben je an den Tag legen!'

Unter so verhältnismäßig günstigen Dispositionen der Züricher Oper konnte selbst daran gedacht werden, ausnahmsweise ein Werk des Meisters selber zur Aufführung zu bringen. Daß hierfür der ‚fliegende Holländer' als Benefiz-Vorstellung für die erste Sängerin, Frau Rauch-Wernau, in Aussicht genommen worden sei, entnehmen wir einem Briefe Karl Ritters vom 24. November.[1] Leider gab eben dieselbe Sängerin durch ihr Mißverhalten zu Bülow schon acht Tage später den Ausschlag, daß den fortdauernden Reibungen im Personale durch eine Kündigung von seiner Seite ein Ende gemacht wurde, wodurch sich auch die Beziehungen Wagners zum Züricher Theater lösten. Der beabsichtigte Zweck war jedoch erreicht, und die beiden jungen Musikdirektoren traten unmittelbar darauf ein Engagement in dem benachbarten St. Gallen an, während die weitere Leitung der Opernaufführungen in die Hände des Züricher Musikdirektors Franz Abt überging.

---

[1] An Franziska Wagner, die zweite Tochter Albert Wagners, später die Gemahlin Alexander Ritters, damals in Stettin als Schauspielerin wirkend.

Das wohlgesinnte, zum Teil begeisterte Entgegenkommen des Züricher Publikums bestimmte den Meister gelegentlich auch zur Beteiligung an den, in der Regel unter der Leitung des ebengenannten Musikdirektors und Liederkomponisten Franz Abt stehenden, Abonnements-Konzerten der dortigen Allgemeinen Musikgesellschaft. Sechs an der Zahl, pflegten diese alljährlich wiederkehrenden Musikvorführungen die Elite der Stadt in dem Raume des Züricher Kasino-Saales zu versammeln; die Teilnahme daran galt als zum guten Ton gehörig. Trotzdem wurden sie ihrem musikalischen Werte nach von Wagner jedenfalls nicht zu streng beurteilt, wenn er sie in seinen Nachrichten an Liszt lediglich in dem Sinne erwähnt, daß er sich ‚in den hiesigen — erbärmlichen — Konzerten', durch seine Beteiligung daran, zu seinem Lebensunterhalt ‚ein kleines Honorar verdiene'. Als Dirigent von Beethovenschen Symphonieen war er hier bereits im vorigen Winter, noch vor seiner letzten Reise nach Paris, unter lebhafter Teilnahme des gesamten Publikums aufgetreten.[1] Der Ermöglichung einer würdigen Vorführung dieser großen Instrumentalwerke in den kleinen Verhältnissen, mit vielfach dilettantischen Orchesterkräften, kostete vor Allem ihm selbst einen fast unverhältnismäßigen Aufwand an Geduld und Bemühung. Damals war es die A dur-Symphonie gewesen, die er in einer Anzahl von Proben auf die geschilderte Weise aus dem Rohen heraus zutage gefördert hatte: ‚erst verlor ich alle Lust, nach und nach macht es mir Spaß, und jedenfalls denke ich Gutes damit zu stiften, besonders wenn ich alle Vornehmheit bei Seite setze'. ‚Ich denke', schreibt er an Uhlig, ‚ich bringe den hiesigen, sehr reichen Kaufleuten ein wenig Scham- und Schandgefühl bei, und bewege sie ihre Geldsäcke zu öffnen, um etwas Ordentliches für ein gutes Orchester zu tun; gelingt es, so denke ich mir Dich an der Spitze.' In diesem Sinne hatte er im Laufe des Winters eine besondere Unterstützung zur Herstellung eines besseren Orchesters durch Berufung auswärtiger Musiker angeregt, und fühlte sich nun verpflichtet, sich um die Sache zu bekümmern. So brachte er denn in zwei aufeinanderfolgenden Konzerten am 28. Januar und 26. Februar 1851 zunächst Webers Ouvertüre zu ‚Euryanthe' und die C moll-Symphonie, sodann die Eroica in seiner machtvoll eindringlichen Weise zum Vortrag. Durch seine, nachmals in wiederholtem Abdruck[2] bekannt gewordene programmatische Erläuterung dieser letzteren Symphonie suchte er zugleich das Verständnis der Beethovenschen Tonschöpfung zu fördern und den häufigen, durch den Titel veranlaßten Mißverständnissen vorzubeugen, als habe den Zuhörer in diesem Werke ‚eine Folge heldenhafter

[1] Am 15. Januar 1850, im vierten Abonnementskonzert der Allg. Musikgesellschaft. — [2] Ges. Schr. Band V.

Beziehungen, in einem gewissen historisch-dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt, zu gewärtigen'. Zu demselben Konzert am 25. Februar kam auch Bülow von St. Gallen herüber, um darin die Liszt'sche Klavierbearbeitung der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre als ein wahres pianistisches Heldenstück mit vielem Beifall zum Besten zu geben. ‚Wagner führte die Eroica auf', schreibt er darüber seinem Vater, ‚ein Wunder hat er gewirkt, unbegreiflich! Ich habe die Symphonie so nirgends gehört. Großartig und hinreißend, und das Orchester folgte — genial im Parieren.' An diese Aufführungen schloß sich am 28. März die Wiederholung der A dur-Symphonie in einem sehr besuchten Konzert zum Besten des Orchesterpersonals.

Die Erfahrung des, durch Aufführungen solcher Art auf das Züricher Publikum ausgeübten Eindruckes konnte den Meister nicht gleichgültig lassen. Als er im Herbste zuvor den Gedanken der Herstellung eines guten Orchesters anregte, hatte er für seine Pläne nur ein laues Entgegenkommen gefunden; die unerhörte Wirkung der von ihm einstudierten Symphonieen aber überraschte dermaßen, daß eben dieselben Leute nun ganz von selbst seine fallen gelassenen Vorschläge wieder aufnahmen und im Ernst damit umgingen, ihm das gewünschte Orchester zu verschaffen. Kam es auch selbst in den folgenden Jahren nie im vollen Umfang zur Ausführung dieses Vorsatzes, so war doch die Grundlage für ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis zwischen dem Künstler und der lokalen Öffentlichkeit Zürichs geschaffen. Das weitestgehende Zeugnis für ein solches Vertrauen von seiner Seite dokumentiert sich wohl in seiner in dem gleichen Frühjahr 1851 veröffentlichten Broschüre: ‚Ein Theater in Zürich',[1] über deren Entstehung und Bedeutung wir erst im nächstfolgenden Kapitel im rechten Zusammenhang handeln können. Dieses Vertrauen bestärkte ihn in der heiteren Zuversicht, in der Wahl seiner neuen Heimat den rechten Ort getroffen zu haben, und im Vergleich zu dem ‚teekannschwitzenden' Dresden, das nach seiner unwidersprechlichen Erfahrung mit Notwendigkeit das ‚Grab seiner Kunst' geworden wäre, konnte er dem ehrlichen Fischer freudig zurufen: ‚Ich kann von hier aus viel entschiedener auf unser Kunstgetriebe einwirken als dort, wo ich in Allem — zumal auch mit meinen Gedanken — gefesselt war. Wartets nur ab: das Eis soll doch brechen!'

[1] Ges. Schr. Bd. V.

XVI.

Abschluß der literarischen Epoche.

Projektierte ‚Blätter für Kunst und Leben‘. — ‚Das Judentum in der Musik.‘ — ‚Oper und Drama.‘ — Kolatschek, Solger, Georg Herwegh. — ‚Ein Theater in Zürich.‘ — Brief an Liszt über die Goethe-Stiftung. — ‚Der junge Siegfried.‘ — Uhligs Besuch. — ‚Eine Mitteilung an meine Freunde.‘

Das unerträglich klare Bewußtsein davon, die Musik meines ‚Siegfried‘ jetzt nur für das Papier zu schreiben, verleidete mir von neuem mein Vorhaben; ich griff wieder zur Schriftstellerei und schrieb mein Buch über ‚Oper und Drama‘.

Richard Wagner.

‚Dies wird meine letzte schriftstellerische Arbeit gewesen sein‘, schreibt Wagner gleich nach Vollendung des ‚Kunstwerkes der Zukunft‘ im November 1849 an Uhlig. Aber schon einen Monat später heißt es in einem Briefe an denselben Getreuen: ‚Ich war nach der Abfassung der Arbeit so bestimmt, nicht mehr in der Weise zu schriftstellern, daß ich jetzt darüber lachen muß: nach allen Seiten hin quillt in mir die Notwendigkeit hervor, wieder zu schreiben. Denjenigen, denen ich mein ‚Kunstwerk der Zukunft‘ vorlege, habe ich noch ganz ungeheuer viel zu sagen.‘ Diesem Mitteilungsdrange zu genügen, schien ihm zunächst eine Zeitschrift das geeignete Organ. ‚Wäre es möglich, eine Zeitschrift vielleicht unter dem Titel ‚Für Kunst und Leben‘ zu gründen, so würde ich gern viele Beiträge liefern, um das neue Prinzip nach allen Seiten hin propagieren zu helfen!‘ ‚Mein Wunsch wäre, es erschiene wöchentlich ein Bogen, oder alle zwei Wochen zwei bis drei. Jedes solche Heft müßte allemal eine volle Kanonenladung enthalten, die auf irgend einen morschen Turm gerichtet ist; ist der umgestürzt, so geht es das nächste Mal auf einen anderen los, und so fort. Die Kanonade dauert so lange, als Munition da ist. Das wäre nobel und dienlich, und wäre ich in Deutschland, so könnte ich solche fliegende Hefte ganz allein besorgen. Vielleicht wäre dies auch vom Auslande aus möglich.‘[1]

[1] An Uhlig, S. 18. 21, 22.

Es soll demnach ein ‚neues Prinzip' propagiert werden, als dessen leitende Begriffe uns Kunst und Leben entgegentreten. Der Erneuerung der Kunst soll eine Erneuerung des Lebens vorausgehen; wie die Kunst in der Kunstkritik, so ist das Leben in der Politik erstarrt und untergegangen. Die äußere Schale ist an die Stelle des Kernes und Wesens der Sache getreten; das Bewußtsein von dem wahren Wert und Inhalt des Lebens, wie der Kunst, der heutigen Welt abhanden gekommen; gewisse geschichtliche Annahmen, Voraussetzungen und Gewohnheiten haben den Blick dafür getrübt. Das stets werdende, neu schaffende Leben kann nicht, wie im politischen Staate, der Gegenstand bindender, auf die Dauer berechneter Formung sein; nicht minder gerät die ästhetische Wissenschaft in eine wahrhaft kunstmörderische Tätigkeit, indem sie dem Wahngebilde eines monumentalen absoluten Kunstwerkes die natürlichen Anlagen zu neuem lebensvollen Kunstschaffen mit reaktionärem Eifer aufgeopfert wissen will. Die von Kolatschek herausgegebene ‚Deutsche Monatsschrift', für welche er den Artikel ‚Kunst und Klima' verfaßte (S. 359) entspricht seinem Gedanken nicht: ‚bei Lichte besehen ist mir schon zuviel ›Politik‹ und anderes Formenzeug dabei, deutscher ›Patriotismus‹ und ähnliche Albernheiten, deren Gehalt wir doch nun kennen.' ‚Ich bin jedenfalls entschlossen, ‚Blätter für Kunst und Leben' für mich ganz allein herauszugeben — vielleicht halbmonatlich', schreibt er von Paris aus am 8. Februar 1850.[1] ‚Macht nur das Kunstwerk der Zukunft etwas Aufsehen, so hoffe ich, Wigand doch wohl für mein Unternehmen zu gewinnen.' Den Gedanken an die Herausgabe einer Zeitschrift können wir in seiner ferneren Entwickelung aus Mangel an weiteren Angaben nicht verfolgen; was wir im Laufe der nächsten Zeit an Andeutungen über schriftstellerische Pläne treffen, weist für die literarische Propagierung des ‚neuen Prinzips' nicht so sehr auf ein periodisches Schrifttum, vielmehr immer auf die breitere Anlage eines selbständigen Gedankenzusammenhanges. Dahin gehört die auf jenem ‚Titelblatte'[2] verzeichnete, beabsichtigte Schriften-Trilogie: ‚Die Kunst und die Revolution', ‚Das Künstlertum der Zukunft', ‚Das Kunstwerk der Zukunft', aus welcher das mittlere Glied nicht zu der ihm zugedacht gewesenen selbständigen Behandlung gelangt ist.[3] Auch die ‚Erlösung des Genies' ist keineswegs als bloßer Artikel für eine Zeitschrift gedacht, vielmehr als ‚ein Buch, das alles umfassen sollte'.[4] Demnächst werden als geplante ‚kleinere Schriften' genannt: — ‚Das Monumentale', dann: ‚Das Unschöne der Zivilisation, mit den Bedingungen des Schönen aus dem Leben der Zukunft'.[5] Hierher gehört endlich noch ein Plan, der

[1] An Uhlig, S. 29. — [2] Nachlaßband ‚Entwürfe, Gedanken, Fragmente', S. 49. — [3] Die reichhaltigen Notizen und Entwürfe dazu finden sich in dem eben genannten Nachlaßbande S. 11—45 unter der Aufschrift: ‚Flüchtige Aufzeichnungen zu einem größeren Aufsatze: ‚Das Künstlertum der Zukunft'. — [4] An Uhlig, S. 47. — [5] Ebenda.

seinen Geist lange beschäftigte und endlich nur zu Gunsten künstlerischen Schaffens zurückgedrängt wurde. Von ihm berichtet Karl Ritter in seinem Brief an Franziska Wagner vom 24. November 1850: ‚Ihr Onkel schreibt jetzt an einem Buch ‚das Wesen der Oper', welches praktisch vielleicht handgreiflich-verständlicher sein wird als das ‚Kunstwerk der Zukunft'. Den Siegfried wird er wohl nächsten Sommer komponieren; dann kommen noch zwei komische Opern — nach Volksmärchen — und wenn er keine Opern mehr schreibt, dann will er sein

‚Leben der Zukunft'

verfassen, woraus er mir auf manchen Irrfahrten manches mitgeteilt hat, und welches über alles geht.'

Als einzigen Ersatz für die unausgeführt gebliebene Gedankenfülle dieser uns verlorenen sibyllinischen Bücher haben wir die wenigen aufbewahrt gebliebenen Skizzenblätter des Nachlaßbandes zu betrachten. Der darin enthaltene kurze Passus mit der Aufschrift ‚das Genie' berührt sich mit zweien der projektierten Schriften: ‚die Erlösung des Genies' und ‚das Leben der Zukunft'. Er ist zugleich in so hervorragendem Maße der persönlichste Ausdruck eines menschlichen Bedürfnisses, das ihn durch sein ganzes späteres Leben begleitete. ‚Der ganze Lohn des Genies, des vorauseilenden, konnte, im günstigsten Falle, nur in der — Vergötterung bestehen. Wir vergöttern und beten an nur das, was uns unverständlich ist; was wir vollkommen verstehen, lieben wir, erklären wir als Teil von uns, als unseres Gleichen. Dies wird der Lohn des individuellen Genies der Zukunft sein'[1] Ist hiermit das Verhältnis des schaffenden Genius zu seiner Umgebung mehr nach seiner menschlichen ethischen Seite hin bezeichnet, so tritt uns hingegen die soziale Beziehung des gleichen Verhältnisses in der Symbolik der ersten Szene des ‚Wieland'-Entwurfes mit schöner Anschaulichkeit entgegen. Der Künstler und seine Brüder, der Schütze und der Arzt, der schöpferische Genius und die praktisch-realen Berufsarten! Beredter als durch irgend welche literarische Darlegung und Ausführnng wird uns hier ein sprechendes Bild jenes ‚Lebens der Zukunft' geboten, in welchem der Künstler aus Liebe zu seinen Brüdern schafft und erfindet, wogegen diese aus dankbarer Gegenliebe in brüderlicher Gemeinsamkeit für sein Wohl bedacht sind, der Schütze ihn mit Wild versorgend, der Arzt ihm vorsorglich den Heiltrank bereitend. Der Zustand eines idealen Kommunismus erscheint hier bezeichnenderweise als der anfängliche, ursprüngliche, in der Natur der Sache selbst begründete; er ist bereits vorhanden und gegeben und wird erst durch den gewalttätigen Eingriff König Neidings in diese friedliche Welt der brüderlichen Eintracht gestört.

[1] ‚Entwürfe, Gedanken, Fragmente', S. 68.

Wir fahren fort, im Anschluß an die bereits erzählten Ereignisse seines äußeren Lebens, die daneben hergehende ununterbrochene literarische Betätigung des Künstlers in ergänzendem Überblick von Schritt zu Schritt zu verfolgen. Seine abermalige und nun endgültige Niederlassung in Zürich, seine erste Einrichtung in der neuen häuslichen Umgebung der ‚Villa Rienzi‘ war in der ersten Woche des Juli 1850 erfolgt. Bereits im August, mitten in der Korrespondenz über den ‚Lohengrin‘ in Weimar, entsteht ein Aufsatz, zu dem die Erfahrungen und Beobachtungen sich bereits seit Jahren in ihm angesammelt hatten, nun aber mit Notwendigkeit zur offenen Aussprache drängten. Es war dies der Aufsatz über ‚das Judentum in der Musik‘. Es war und blieb ihm eine der widrigsten Erfahrungen und konnte ihn zu wahrer Verzweiflung bringen, sich selbst von seiten Wohlgesinnter in seinen reinsten und größten Leistungen mit dem raffinierten Ausbeuter des öffentlichen Kunstverfalles auf eine Stufe gestellt zu finden, als habe er und sein Kunstschaffen mit diesem auch nur das mindeste gemein. ‚Ich kann als Künstler vor mir und meinen Freunden nicht existieren, nicht denken und fühlen, ohne meinen vollkommenen Gegensatz in Meyerbeer zu empfinden und laut zu bekennen. Keinem meiner Freunde kann ich mich, mit allem was ich will und fühle, in reiner deutlicher Gestalt hinstellen, als wenn ich mich vollständig von diesen verschwimmenden Umrissen lostrenne, in denen ich so vielen noch erscheine. Es ist dies ein notwendiger Akt der vollen Geburt meines gereiften Wesens, und — so Gott will — gedenke ich manchem damit zu dienen, daß ich diesen Akt mit solchem Eifer vollziehe.‘ Die offene Ablegung dieses Bekenntnisses in Gestalt einer kunstkritischen Untersuchung über das Wesen der Oper schwebte ihm als eine seiner unerläßlichsten literarischen Pflichten vor; er war fest entschlossen, bei der ausführlichen Darlegung der Unwürdigkeit der modernen Opernzustände die bisher eingehaltene persönliche Rücksicht dem Geiste der Wahrheit zu Liebe schonungslos beiseite zu setzen. Aber seinem durchdringenden, durch die Anschauung des Lebens und der Geschichte geschärften Blick war noch eine andere Seite des Gegenstandes aufgegangen, die nicht in den Rahmen der ästhetischen Untersuchung paßte, da sie vielmehr von einem tieferen kultur- und völkergeschichtlichen Zusammenhang nicht zu trennen war. Auch dieser kultur- und völkergeschichtliche Gedanke beruhte auf einer langjährigen Erfahrung und Beobachtung; er war in ihm zur Reife gelangt und mußte heraus. Dies geschah plötzlich und unerwartet, mit explosiver Unmittelbarkeit, mit jener naiven Unbefangenheit des großen Charakters und reformatorischen Geistes, der keine Furcht vor Verfeindung kennt, nur die drängende Notwendigkeit, die erkannte Wahrheit auszusprechen, ärgere sich daran auch die halbe oder die ganze Welt. ‚Ich hegte einen lang verhaltenen Groll gegen diese Judenwirtschaft, einen Groll, der meiner Natur so notwendig ist, wie Galle dem Blute. Eine Veranlassung kam, in der

mich ihr verfluchtes Geschreibe am meisten ärgerte, und so platzte ich denn endlich einmal los.'[1]

Mit einem Briefe vom 24. August 1850 entsandte Wagner das Manuskript des Aufsatzes an Karl Ritter nach Weimar, eben während der letzten Vorbereitungen zum ‚Lohengrin'. Ritter muß ihn gerade am ‚Lohengrin'-Tage, dem 28., erhalten und Uhlig zur weiteren Übermittelung an Brendel übergeben haben, zugleich mit dem Briefe des Meisters, der die näheren Modalitäten der Veröffentlichung enthielt.[2] Der Artikel war mit dem Pseudonym ‚K. Freigedank' unterzeichnet. ‚Daß alle Welt erraten wird, er sei von mir, macht nichts aus: ich vermeide dennoch durch den fingierten Namen einen unnützen Skandal, der absichtlich herbeigeführt sein würde, wenn ich meinen wirklichen Namen unterschriebe. Sollten die Juden auf den unglücklichen Einfall kommen, die Sache gegen mich in das Persönliche herüberzuziehen, so würde es ihnen sehr übel bekommen, da ich mich nicht im mindesten fürchte, selbst wenn mir Meyerbeer frühere Gefälligkeiten gegen mich vorwerfen lassen sollte, die ich bei solcher Gelegenheit auf ihre wahre Bedeutung zurückführen würde.' Der Artikel erschien mit größter Promptheit in den zwei aufeinanderfolgenden Nummern der Leipziger Musikzeitung vom 3. und vom 6. September; der nächste Erfolg war ein förmliches allgemeines Wutgeschrei. Selbst die Zeitschrift, die ihn gebracht hatte, mußte zur Dokumentierung ihrer Unparteilichkeit mehrere einlaufende Entgegnungen aufnehmen. Daß es Brendel über sich gewann, den Konsequenzen dieses Schrittes in seinem Blatte die Spitze zu bieten, hat ihm Wagner nie vergessen: steigerte sich doch der dadurch erregte Sturm bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz. Brendel war neben seiner Stellung als Redakteur Professor der Musikgeschichte am Leipziger Konservatorium. Auf das Betreiben seiner eigenen Kollegen Moscheles und David (die soeben noch in Gemeinschaft mit Meyerbeer der Weimarer ‚Lohengrin'-Aufführung beigewohnt hatten und kaum von dort heimgekehrt waren), kam unmittelbar danach jenes berüchtigte Gesuch an das Direktorium zustande, welches infolge der Aufnahme jenes Aufsatzes seine sofortige Entlassung aus dem Lehrerverbande des Konservatoriums forderte![3] Die schimpfende Ereiferung gegen die für ‚unsere aufgeklärten Zeiten' so schmachvolle ‚Judenhaß-Tendenz' war in der von jetzt ab eingeleiteten Bekämpfung des Künstlers nur das unvermeidliche gröbere Geschütz; dem ‚höheren Judentum'

[1] An Liszt, S. 124. — [2] Auf diese Art ist der an Karl Ritter geschriebene Brief unter die an Uhlig gerichteten geraten; vgl. Briefe an Uhlig, S. 42. Nr. 13. — [3] Mit solchem überwältigenden Eifer wurde die Sache betrieben, daß es gelang die Unterschriften sämtlicher Konservatoriumslehrer (Rietz, Becker, Böhme, David, Hauptmann, Hermann, Joachim, Klengel, Moscheles, Plaidy und Wenzel) für das Schriftstück zu gewinnen; vgl. ‚Aus Moscheles' Leben' Bd. II, 1873. Natürlich stieß es trotzdem auf die verdiente Ablehnung.

mit seinem weit ausgebreiteten internationalen Preßbureau standen ganz andere Waffen zu Gebote. Eine offene Diskussion der angeregten Frage, vollends mit Hereinziehung von Wagners Namen, hätte das einmal erregte ärgerliche Aufsehen nur vermehrt; es schien ratsamer, ihn als Verfasser des Aufsatzes zu ignorieren und alles öffentliche Gerede darüber verstummen zu lassen. Dagegen hatte er seinem verborgenen Antagonisten, durch die bloße Tatsache einer Kriegserklärung gegen dessen allmächtigen Stammeszusammenhang, ein für allemal eine wirksame Waffe in die Hand gegeben: wohin er auch im Laufe der Jahre sich wenden mochte, in Paris wie in London, überall trat ihm in der Zeitungspresse der gleiche erklärte Widerstand unter steter Berufung auf das ‚Judentum in der Musik' entgegen. Die seltsamsten Erfahrungen machte er an befangenen oder eingeschüchterten deutschen Kunstgenossen, wie J. C. Lobe und Robert Franz. Beide hatten sich unter dem Eindruck des Weimarer ‚Lohengrin' unbedingt für ihn erklärt; der erstgenannte nüchterne Theoretiker, der anfangs in überschwenglicher Begeisterung die Partitur dieses Werkes einem seiner Schüler mit dem Bemerken nach Amerika geschickt hatte, es verdiene und lohne das Studium eines ganzen Lebens, stellte sich mit seiner, wenige Monate später in der Leipziger Illustrierten Zeitung anonym veröffentlichten persiflierenden Attacke auf das ‚Judentum'[1] unter die entschiedenen Gegner des Künstlers, und entblödete sich nicht, noch drei Jahre später in einem ebenfalls anonymen Artikel der ‚Gartenlaube' (1854) den Schriftsteller Wagner, mit Übergehung sämtlicher anderer Schriften, ausschließlich durch zusammenhangloſe, mithin verfälschte, Sätze aus dem ‚Judentum' zu charakterisieren.

Uhlig meldete dem Meister das Erscheinen jener ersten Entgegnungen; Wagner erwidert darauf, er kenne sie noch nicht. ‚Für alle Fälle habe ich nicht Lust, in viel Schreiberei darum einzugehen: ich habe im Gegenteil eine ganz verdammt kurze Antwort in Bereitschaft — und zwar aus dem neuen Testament, das ich ganz vortrefflich im Kopfe habe.'[2] ‚Es scheint schrecklich eingeschlagen zu haben, und das ist mir recht, denn solch einen Schreck wollte ich ihnen eigentlich nur machen; daß sie Herr bleiben werden, ist so gewiß, als daß jetzt nicht unsere Fürsten, sondern die Bankiers und die Philister die Herren sind.'[3] Von der ganz episodischen Durchführung eines, bei aller Wichtigkeit, in seiner ferneren Verfolgung weit über das Gebiet seiner Kunst hinausführenden Gedankens, wandte er sich vielmehr in dem tatenreichen Winter von 1850 zu 51 einer umfassenden Arbeit zu, die dem idealen Gesamtbilde seines ‚Kunstwerkes der Zukunft' eine eingehende

---

[1] Wiederabgedruckt 1869 in dem Sammelwerk: ‚Konsonanzen und Dissonanzen'. — [2] An Uhlig, S. 67. — [3] An Liszt I, S. 124.

Untersuchung des Problemes von Oper und Drama folgen lassen sollte. Die Entstehung dieser umfangreichsten unter seinen schriftstellerischen Arbeiten im Laufe weniger Monate läßt sich aus den gleichzeitigen brieflichen Mitteilungen Schritt für Schritt verfolgen. Sie wuchs, wie die schattenreiche Krone eines markigen Baumstammes, mit unbewußter Notwendigkeit aus dem gedrängten Kern und Keim einer anfänglich bloß beabsichtigten Betrachtung über ‚das Wesen der Oper', also des nachmaligen ersten Teiles, heraus. Den ersten Anstoß dazu gab ihm die zufällige Kenntnis eines längeren Artikels der Brockhausschen ‚Gegenwart'[1] über die ‚moderne Oper', die Wagner selbst als die Arbeit eines ‚tüchtigen und erfahrenen Kunstkenners' bezeichnet.[2] Gerade aus diesem Grunde griff er sie auf, um an ihr den prinzipiellen Irrtum des Verfassers über das ganze Problem der ‚Oper' nachzuweisen. ‚Für alle Fälle schicke ich Dir nächstens einen größeren Artikel über die moderne Oper — mit Rossini und Meyerbeer', heißt es gegen Uhlig am 20. September. Hier handelt es sich also nur erst um einen Aufsatz für die ‚Neue Zeitschrift für Musik', als eine, nunmehr mit vollem Namen unterzeichnete, Fortführung seines im ‚Judentum' begonnenen Glaubensbekenntnisses nach der rein ästhetischen Seite hin. Kaum drei Wochen später hat sich der vermeintliche Artikel über die Oper' bereits in eine größere Schrift verwandelt, die ‚an Umfang vielleicht dem ›Kunstwerk der Zukunft‹ nicht sehr viel nachgeben wird'. ‚Ich bin entschlossen, diese Schrift mit dem Titel: ›Das Wesen der Oper‹ J. Weber zum Verlag anbieten zu lassen';[3] er will deshalb diesen Leipziger Verleger nicht durch die zuvor beabsichtigte Herausgabe seines für Dresden entworfenen Reorganisationsplanes (als selbständige Schrift) im voraus in Anspruch nehmen. So meldet er am 9. Oktober, d. h. in den ersten Tagen der zuvor geschilderten Bemühungen um das soeben eröffnete Züricher Theater. Damals war die Arbeit zur Hälfte fertig; sie mußte aber liegen bleiben, weil die zu Gunsten seines jungen Freundes übernommenen Bürgschaftsverpflichtungen seine Vormittagsstunden in Beschlag nahmen und ihn an der Fortsetzung verhinderten. ‚Ich muß täglich Proben halten und selbst dirigieren, da es denn doch mit Karl nicht so schnell geht'. In einer Nachricht an Liszt vom 25. November steht bereits der Plan zu einem größeren Werke fest: ‚meine Arbeit über das Wesen der Oper, die letzte Frucht meines Nachdenkens, dehnt sich zu größerem Umfange aus, als ich anfangs vermutete: die Notwendigkeit der von dem Dichter selbst verlangten Vermählung mit der vollen, ganzen Musik . . . mußte ich aus dem Zustande der modernen dramatischen Dichtkunst selbst mit ersicht-

[1] Eines in Form einer Zeitschrift bei F. A. Brockhaus in Leipzig erscheinenden, periodischen Supplementes des Brockhausschen ‚Konversationslexikons'. — [2] Sie war anonym veröffentlicht, und hatte, wie es scheint, W. H. Riehl zum Verfasser. — [3] An Uhlig, S. 65.

lichster Deutlichkeit herzuleiten suchen'.[1] Mitte Dezember, nach Beendigung des zweiten Teiles über das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst, schreibt er an Uhlig: ‚Ich glaube nur dadurch dem Können mich nähern zu dürfen, daß ich mir Genossen mache, um vereint mit ihnen zur wahren Kunst zu gelangen. Du glaubst nicht, welche undenkliche Mühe ich mir jetzt in diesem Sinne gebe, bei allen denen, die nur erst halb verstehen, das ganze Verständnis hervorzurufen. Ja, selbst meine Feinde, die noch gar nicht verstehen, oder verstehen wollen, möchte ich zum Verständnis bringen: — und endlich freue ich mich doch nur darüber, selbst immer mehr zum Verständnis zu kommen.' ‚Mein Buch, das nun ›Oper und Drama‹ heißen soll, ist noch nicht fertig; es wird mindestens doppelt so stark als das Kunstwerk der Zukunft; noch habe ich wenigstens den vollen Dezember bis zum Schluß zu verwenden, und dann zur Abschrift und Durchsicht gewiß noch den ganzen Januar.' Daran schließt sich nun schon die Mitteilung des gesamten dreiteiligen Planes und eine graphische Darlegung der Grundidee in Gestalt einer ausdrucksvollen Figur.[2] Ein ‚sehr bequemer neuer Schlafrock' von Minnas geübter Hand (10. Dezember) fördert die Arbeitslust. Er arbeitet den ganzen Dezember hindurch ‚mit fanatischem Fleiß', einsame Spaziergänge nach Tische erhalten ihn in dem gleichen Gedankenkreise, abends werden den Züricher Freunden im häuslichen Kreise wiederholt ganze zusammenhängende Abschnitte frisch aus der ersten Niederschrift mit höchster Lebendigkeit vorgetragen.[3] Am 20. Januar geht der erste Teil in der Reinschrift an Uhlig ab, in vierzehntägigen Pausen folgt am 2. und 16. Februar der zweite und dritte Teil. ‚Hier hast Du mein Testament — ich kann nun sterben. Was ich nun noch tun könnte, kommt mir wie unnützer Luxus vor!'

Die ununterbrochene, heftig angestrengte Arbeit während voller vier Monate hinterließ schon an und für sich eine unvermeidliche Abspannung, sie macht sich in dem tief melancholischen Tone aller nächstfolgenden brieflichen Äußerungen geltend. Aber noch ein besonderer Kummer trug dazu bei, ein kleiner unscheinbarer häuslicher Vorfall, dessen stillschweigende Übergehung dem Charakterbilde des Künstlers einen wesentlichen Zug rauben würde. An die Vollendung der letzten Abschrift von ‚Oper und Drama' knüpft sich der Tod seines Papageis, des ‚kleinen redenden, singenden und pfeifenden Hausgeistes'. Wer seinen Bericht an Uhlig über dieses intime Trauerereignis, nebst den darin enthaltenen zarten Selbstvorwürfen, ohne tiefe Ergriffenheit lesen kann, dem bleibt eine wichtige Seite in Wagners menschlichem Wesen verschlossen. ‚Unser Papagei, das liebenswürdigste und mich zärtlichst liebende Tier, war in der letzten Zeit öfters kränklich; ich

[1] An Liszt, S. 106. — [2] An Uhlig, S. 74. — [3] Ebendaselbst, S. 94.

sollte einen Tierarzt aufsuchen, da ward's gerade immer wieder besser: meine Arbeit fesselte mich mit einem, Alles unberücksichtigt lassenden Fleiße. Am Tage vor dem Schlusse der Abschrift verlangte das gute Tier immer so sehnsüchtig zu mir heraus, daß meine Frau nicht widerstehen konnte, und ihn auf meinen Schreibtisch zu mir herausbrachte. Er wollte sich an die zum Fenster hereinscheinende Sonne setzen, — ich schloß die Vorhänge, um arbeiten zu können; er wurde mir überhaupt störend, und meine Frau mußte ihn wieder fortnehmen: — da gab er einen, mir bekannten, traurigen Laut von sich. Nachher hieß es: ich sollte doch wohl den Arzt aufsuchen; ich sagte: es wird wohl nichts Besonders sein, und dachte: morgen bist du mit der Arbeit fertig, dann willst Du doch gehen. — Am anderen Morgen früh war er plötzlich — tot! — Ja, wenn ich euch sagen könnte, was mir mit diesem Tierchen gestorben ist!! — ' ‚Es ist nun drei Tage her, und nichts kann mich noch beruhigen, und so geht's auch meiner Frau: — der Vogel war etwas Unwillkürliches zwischen uns und für uns' . . .

Die brieflichen Verhandlungen über den Verlag seines großen dreiteiligen literarischen Hauptwerkes ziehen sich durch mehrere Monate. Während der Arbeit daran hatte er den ‚kühnen Gedanken gefaßt, es nicht unter 60 Louisdor zu verkaufen'; schon im Februar wendet er sich deshalb mit einem vorläufigen Briefchen an J. J. Weber in Leipzig, der es auch schließlich, aber erst Anfang Mai und unter starker Reduktion der verhofften Höhe des Honorars[1] für seinen Verlag akzeptiert, nachdem die Angelegenheit durch mehrfache anderweitige Interventionen, z. B. des Schwagers Avenarius in Leipzig, verschiedene Phasen durchgemacht hat. Kolatschek, der in Zürich lebende Herausgeber der bereits erwähnten ‚Deutschen Monatsschrift', hatte sich ihm aus freien Stücken erboten, mit dem Verleger seines Journals wegen des Buches zu verkehren; zu solchem Zwecke sollten einige Abschnitte daraus als besondere Artikel zuvor in der Monatsschrift erscheinen.[2] Dieser damals feurig junge radikale Politiker, dem näheren Freundeskreise Wagners angehörig und u. a. einer der beeifertsten Zuhörer jener intimen ‚Vorlesungen' des Meisters aus ‚Oper und Drama' im häuslichen Kreise, vor einer Anzahl ausgewählter Züricher Freunde und Bekannten, wird überhaupt in seinen damaligen freundschaftlichen Korrespondenzen wiederholt mit Teilnahme erwähnt. Dr. Adolf Kolatschek, 1821 zu Bielitz geboren, als Mitglied der

[1] An Uhlig, S. 79. 80. 83. 88. 90. — [2] Sie erschienen wirklich darin, im März- und Maiheft 1851, Ausschnitte aus dem zweiten Teil, unter dem Titel: ‚Über moderne dramatische Dichtkunst, von Richard Wagner. Aus einer größeren demnächst erscheinenden Schrift des Verfassers'. Wiederholt hatte die Zeitschrift auch Beiträge Theodor Uhligs gebracht, im November und Dezember 1850 über ‚Richard Wagners Opern', im Januar und Februar 1851 über ‚Die Instrumentalmusik'. Vgl. über letzteren Artikel Wagners anerkennendes Urteil in seinen Briefen an Uhlig S. 80.

Frankfurter National-Versammlung in regem Verkehr mit den politischen und literarischen Kapazitäten seiner Partei, war mit dem Frankfurter Parlament nach Stuttgart übergesiedelt, wo er die Herausgabe seiner Monatsschrift begann; in Gefahr, von Württemberg nach Österreich ‚geschubbt' zu werden,[1] begab er sich dann nach der Schweiz und stand während seines Züricher Aufenthaltes zu Wagner in den besten Beziehungen. Mit Wärme gedenkt der Meister in seinen Briefen an Liszt auch des, dem gleichen Kolatschekschen Kreise angehörigen, feinsinnigen Reinhold Solger und eines seiner Artikel für die ‚Monatsschrift': es sei ‚so viel Abgeschmacktes in dieser Zeitschrift zutage gekommen, daß man auf das einzelne Gute darin wirklich aufmerksam machen müsse'. Der Aufsatz, auf welchen er Liszt verweist, beruht sogleich in seiner Aufschrift ‚Wir' auf einem Wagnerschen, oder, wenn man will, Feuerbach-Wagnerschen Gedanken. ‚Es gibt nur ein Höheres als den Menschen: die Menschen. Ins Politische übertragen: Ich bin die Freiheit; Wir sind der Freistaat. Wenn Wir es nicht sind, so hilft uns auch die Republik nichts. Was hilft sie den Franzosen?' In den liberalen Doktrinarismus weht hier ein kraftvoll menschlicher Lufthauch. ‚Der Mensch wird alt, wenn über den freien Drang, seine Kraft in jedem Augenblick neu zu entfalten, die Gewohnheit Herr wird; er wird zum Heuchler, wenn die moralische Regel an die Stelle des sittlichen Gefühles tritt.' Das Beamtentum sei die Quelle, aus welcher die Entnervung über eine einst kräftige Rasse geströmt sei. ‚Es gibt ja in Deutschland gar keine Liebe. Wie können Personen, die keine Initiative des Charakters haben, sich lieben?' Die Herstellung der Freiheit in unserem öffentlichen Leben, die dem freien Individuum von demokratischen Pedanten als abstraktes Schema aufgezwungen werden soll, beruht in der Herstellung der ‚Einheit zwischen unserer Privat- und öffentlichen Sittlichkeit, die gegenwärtig anerkanntermaßen nicht existiert.'

Es ist hier der Ort, des Beginnes einer Freundschaft zu gedenken, die für den ganzen folgenden Züricher Aufenthalt Wagners bedeutungsvoll bleibt. Es ist die Bekanntschaft mit dem Dichter Georg Herwegh, der seiner Zeit durch die Glut der Freiheitsliebe in seinen ‚Gedichten eines Lebendigen' (1841—44) in bewegter Zeit einen wahren Sturm der Begeisterung hervorgerufen, dann aber durch seine mißlungene, töricht improvisierte Beteiligung an dem badischen Aufstande, einen Schatten auf sein Leben geworfen hatte, fast mehr noch durch gewisse unaufgeklärte, dem Klatsch seiner politischen Gegner preisgegebene private Beziehungen während seines letzten Pariser Aufenthaltes. Seine damaligen Züricher Freunde[2] rühmen an ihm die vornehme Feinheit seiner Umgangsformen, seine vielseitige wissenschaftliche Bildung,

[1] Wagner an Uhlig, S. 49. — [2] Vgl. die ‚Erinnerungen' von Frau Eliza Wille (‚Fünfzehn Briefe von Richard Wagner') S. 47.

seine liebenswürdigen Eigenschaften als Gesellschafter, den Glanz seines dunklen Auges, den weichen sanften Klang seiner Stimme, — der es aber an Kraft gebrach, wenn er in Leidenschaft geriet und heftig wurde: ‚er hatte nicht die vollen Brusttöne des in Zorn und Liebe mächtig bewegten Gemütes.' In den Salons vornehmer sozialistisch gesinnter russischer Emigranten in Paris hatte er die verfeinerten Gewohnheiten des Luxus, raffinierte Geistes- und Lebensgenüsse kennen gelernt und eine frühzeitig eingetretene Blasiertheit seine edlere Lebenskraft in eine beklagenswerte schlaffe Lässigkeit umgewandelt. ‚Seiner Natur nach hätte er eher dazu gepaßt, ein Marquis aus der Zeit der Regentschaft zu sein, als ein Volkstribun, der die ewig unveränderlichen Rechte der Menschheit wie mit den Donnern des Weltgerichts einer entarteten Zeit zu verkünden sich berufen fühlt.'[1] Er war mit der Tochter eines reichen jüdischen Bankiers in Berlin verheiratet, lebte aber um die Zeit, als Wagner ihn kennen lernte, (und die nächstfolgenden Jahre) allein im Hôtel du Lac in Zürich; seine Frau weilte, vorübergehend von ihm getrennt, mit ihren Kindern in Italien. Er enthielt sich damals jedes öffentlichen literarischen Auftretens; nur ausnahmsweise ließ er sich dazu herbei, etwa als ‚Jörg Schwabian' in der Kolatschekschen Monatsschrift in einer vernichtenden Kritik seinem Groll gegen den politischen Nachtwächter — und Mantelträger — Dingelstedt Luft zu machen. ‚Es hieß, daß eine tragische Leidenschaft ihn beherrsche.' In seiner damaligen Stimmung habe er Sonette verfaßt, welche ihn durch Form und Inhalt als Dichter der Liebe unsterblich machen müßten, diese Gedichte aber wolle er niemals drucken lassen, — so berichtet Frau Wille, die sich dafür auf eine Angabe Wagners beruft. So verschieden Beider Charaktere innerlich und äußerlich waren, bevorzugte dennoch Wagner seinen Umgang und blieb ihm bis in späteste Zeiten treu gesinnt. Auch Liszt ward ihm in der Folge während seiner mehrfachen Züricher Aufenthalte eng befreundet und ‚St. Georg' wird in dem Briefwechsel häufig erwähnt, meist mit dem Bedauern Wagners, daß es ihm nicht gelänge, den Hochbegabten aus seiner Erschlaffung aufzurütteln.[2]

Zu den mancherlei kleineren Veröffentlichungen Wagners, zum Teil noch während der letzten Arbeit an seinem großen Werke, gehört u. A. sein dem soeben (24. Januar) dahingeschiedenen Spontini gewidmeter warmer und ehrerbietiger Nachruf in der Züricher ‚Eidgenössischen Zeitung'. In demselben schweizerischen Blatte hatte er bald darauf Gelegenheit für ein

---

[1] Ebendaselbst, S. 48. — [2] Briefwechsel mit Liszt I, S. 255: ‚Georg trägt mir seine Grüße auf, bald soll er für Dich wieder Dichter werden!' S. 262: ‚St. Georg ist noch faul, doch soll er arbeiten' und wiederum S. 270: ‚Er ist faul, das ist wahr; aber von ihm weiß ich ganz sicher, daß er weiß worauf es ankommt' u. s. w.

Projekt seines Freundes Semper einzutreten, der, soeben von Paris nach London übergesiedelt, im Begriffe stand, daselbst ein deutsches Atelier für Architekten und Ingenieure zu begründen.[1] Ende März entsteht die merkwürdige kleine Schrift: ‚Ein Theater in Zürich'. Zu ihrer Abfassung veranlaßte ihn die eigentümliche Erfahrung, die auch in diesem Winter wieder, wie so oft, an der Züricher Theaterunternehmung sich erneuerte. Er war sich bewußt, das Seinige dazu beigetragen zu haben, um diese in die rechte Bahn zu lenken; die Teilnahme des Publikums war in Folge seiner anfänglichen Beteiligung an den Aufführungen anhaltend eine erfreuliche gewesen; und dennoch hatte sich der Unternehmer am Schlusse der Saison über den Verlust einer nicht unbeträchtlichen Summe mit der einzigen Genugtuung zu trösten, für sein verlorenes Geld diesem Publikum einen Winter hindurch ein möglichst gutes Theater verschafft zu haben. War der zu Grunde liegende Fehler nun in Wahrheit immer wieder nur in der verunglückten finanziellen Spekulation, oder nicht in einer tiefer liegenden Ursache zu suchen? Aus welchem Grunde war und blieb das Schicksal einer Theaterunternehmung an einem Orte wie Zürich unter allen Umständen so sehr dem Zufall und ‚guten Glück' überlassen? Er wagte es, diese Frage selbst für die gegebenen engen Verhältnisse dahin zu beantworten, daß die dortige Bühne nicht in den örtlichen Verhältnissen begründet, daß sie kein Originaltheater sei. Es dünkte ihn nicht unmöglich, an Ort und Stelle den Grund zu einem ‚Züricher Originaltheater' zu legen: die Ablösung dieses Institutes von dem materiellen Interesse eines Pächters, seine unabhängige Stellung als künstlerischer Ausdruck des Gemeindelebens sollte in seiner ganzen Organisation von Hause aus begründet sein. Zunächst sollte zu diesem Zweck ein Theater aus gewöhnlichen, aber auserlesenen Kräften hergerichtet werden, dessen Mitglieder sich in der Folge aus der Mitte der bürgerlichen Gesellschaft ergänzen sollten. Aus der Gemeinde selbst gedachte er sich die Kräfte für dieses Theater heranzubilden und zu erziehen, schon die öffentlichen Erziehungsanstalten sollten auf eine Ausbildung der Jugend in diesem künstlerischen Sinne hinwirken. ‚Es werden sich mit der Zeit immer mehr heimische Talente entwickeln, die eintretende Lücken im Theaterpersonale auszufüllen imstande sind, ohne deshalb ihre bürgerliche Stellung zu verlassen und in einen gesonderten Schauspielerstand einzutreten, bis, bei fortwährendem Gedeihen des Instituts, endlich das ganze aktive Künstlerpersonal nur noch aus der Blüte einer heimisch-bürgerlichen Künstlerschaft bestehen und das Theater somit in eine ganz von selbst sich erhaltende Stellung gelangen muß,

[1] Das Schriftstück ist nach der Originalpublikation in der ‚Eidgenössischen Zeitung' neu zum Abdruck gebracht durch H. Belart in seinem Aufsatz: ‚Richard Wagner in Zürich' (Allg. Musikzeitung 1896, S. 337).

in welcher es jede Spur eines Industriezweiges von sich abgestreift haben wird.' Die Zustimmungen, die sich dem Meister zu seinen Vorschlägen meldeten, waren allerdings nicht von ermutigender Art. Sie gingen meist von Leuten aus, die für ihre Neigung zum sogenannten Liebhabertheaterspielen in diesem Plane eine anständige Deckung erkannten. Besonnene Freunde zogen daneben auch die nicht zu übersehende Schwierigkeit in Betracht, wie gerade aus den Elementen der Züricher städtischen Bevölkerung, schon der dort herrschenden üblen Mundart wegen, etwas Erträgliches für das Theater gewonnen werden sollte. ‚Daß es etwa an Theaterdichtern fehlen würde, befürchtete jedoch niemand, da eigentlich jeder sich für befähigt hielt, ein gutes Stück zu schreiben.'[1]

Den gleichen Gedanken der Realisierung eines deutschen Originaltheaters im größten nationalen Sinne, mithin eines Institutes, dem er seine eigenen Werke zur Ausführung hätte übergeben können, mahnend zum Bewußtsein zu bringen, erhielt er bald darauf einen bestimmten Anlaß. In seiner Schrift über eine in Weimar zu begründende ‚Goethe-Stiftung' hatte soeben Liszt die großartige Idee eines bedeutenden Preisausschreibens für zu krönende Werke der Dichtkunst, der Malerei, der Bildhauerkunst und der Musik in abwechselnder Reihenfolge, entwickelt.[2] Ein namhafter Preis, durch ein Komitee von Künstlern aller Kunstzweige aus allen deutschen Landen zuerkannt und unter Feierlichkeiten erteilt, die der Wichtigkeit der Sache angemessen wären; die Proklamation der gekrönten Namen in den gelesensten Journalen, die eventuelle Aufführung des gekrönten Werkes durch tüchtige Kräfte vor einem zahlreichen Publikum; der Druck und die Verbreitung desselben durch die Stiftung selbst, — das waren die Vorschläge Liszts, mit deren Darlegung und Entwickelung er, auch bei ausbleibender Verwirklichung seines großen Gedankens, seiner universalen Kunstanschauung ein dauerndes Denkmal gesetzt hat. In seinem Briefe an Liszt über die Goethe-Stiftung vom 8. Mai 1851 macht Wagner geltend, daß die bildenden Künste (für deren vorzügliche, wenn nicht ausschließliche Unterstützung Schöll in einem Aufsatz des ‚Deutschen Museums' den Fonds der Stiftung beanspruchte) der fördernden Nachhilfe in weit geringerem Maße bedürften, als die dramatische Kunst. Dieser letzteren sei durch die gegenwärtig bestehenden Theater nicht einmal das Organ zur sinnfälligen Verwirklichung ihrer Absicht geboten, und diese, zu deren Erreichung dem Bildhauer in Ton, Stein und Meißel, dem Maler in Leinwand, Farbe und Pinsel die Mittel stets zur Verfügung stünden, sei doch das nötigste und dringendste, was dem Künstler geboten werden müsse, solle er nicht den Mut, ja die Fähigkeit zum Schaffen

[1] Vgl. Ges. Schr. IX, S. 213. — [2] De la fondation-Goethe à Weimar, par Fr. Liszt. Brockhaus 1851.

verlieren und das Kunstwerk im Keime erstickt werden. Vor allen Dingen sei also zunächst das Theater zu errichten, welches ‚dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene.' Erst wenn ein solches Institut vorhanden sei, würde man gerechterweise den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunst auch die bildenden Künste zur Konkurrenz aufzurufen. ‚Ich für mein Teil bin aber überzeugt', sagt Wagner, ‚daß vor dem lebendig dargestellten Kunstwerke des im Drama mit dem Musiker zur höchsten Fülle seines Kundgebungsvermögens vereinigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Konkurrenz ablehnen und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunstwerke sich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke nur als leblose Bruchstücke der Kunst erscheinen könnten.'

Die Vorstellung eines solchen, von allem modernen Opernwesen unabhängigen Originaltheaters war denn auch die einzige, die den Künstler für sein Schaffen mit Mut und Hoffnung erfüllen konnte. So oft er noch zur Fortführung der Komposition von ‚Siegfrieds Tod' zurückgekehrt war, hatte er diese immer wieder als zwecklos und unmöglich erkannt, sobald er dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt. Nach langem Schwanken war er im vorigen Herbst, nach den ermutigenden ‚Lohengrin'-Erfahrungen, endlich im Begriffe gewesen, die musikalische Ausführung dieses Dramas zu entwerfen, als ihn zunächst die wiederum erkannte Unmöglichkeit, es irgendwo genügend dargestellt zu wissen, von dem Beginnen abwandte.[1] So hoffnungsvoll sich nach der einen Richtung hin die Weimarer Ereignisse gestalteten, so sehr ihm daraus vor allem die Liebe und Begeisterung seines großen künstlerischen Freundes anfeuernd und belebend entgegentrat, so wenig konnte er sich doch im Grunde entschließen, sein neues Werk in Wahrheit für Weimar zu bestimmen. Eher hielt er sich, um mit wirklicher Lust an die Ausführung seines künstlerischen Vorhabens zu denken, an Wünsche und Pläne von ganz abliegender Beschaffenheit. ‚Könnte ich je', so schrieb er an Uhlig, schon im September 1850, ‚könnte ich über eine Summe von — vielleicht 10000 Talern verfügen, so würde ich folgendes veranstalten. Hier, wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des ‚Siegfried' nötig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen. Den Chor würde ich

[1] An Liszt, I, S. 145.

mir größtenteils hier aus Freiwilligen zu bilden suchen (hier sind herrliche Stimmen und kräftige gesunde Menschen!); so würde ich mir auch mein Orchester zusammen laden. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands, mit der Aufforderung zum Besuch des dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekömmt gesichertes Entree, — natürlich, wie alles Entree: gratis. Des weitern lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine u. s. w. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: ‚nun macht's auch so!' Wollen sie auch von mir einmal wieder was Neues hören: so sage ich aber: ‚schießt ihr das Geld zusammen!' — Aber sogleich in demselben Briefe mußte er diesen Plan, der ihn ‚einzig reizen könnte, die musikalische Ausführung seines Werkes in Angriff zu nehmen', der traurigen Wirklichkeit gegenüber als Phantasie und Schimäre bezeichnen. Um sich dieser verzweifelten Stimmung zu entledigen, nahm er deshalb sein Buch über ‚Oper und Drama' in Angriff und gab sich von neuem der schriftstellerischen Tätigkeit hin, um sich durch Erweckung des Verständnisses und Gewinnung von Genossen ‚dem Können zu nähern'.

Auch diese literarische Epoche seines Lebens lag nun hinter ihm, das Frühjahr kam, und mit ihm — auf Liszts Betreiben — erneute Anerbietungen aus Weimar für seinen ‚Siegfried': er solle ihn bis zum 1. Juli 1852 vollendet abliefern, und bis dahin und zu dieser Zeit im Ganzen 500 Taler vorschußweise als Honorar ausgezahlt erhalten. Aus den beschränkten Mitteln des kleinen Weimarischen Theaters gewiß ein großmütiges Anerbieten! Trotzdem erweckte es in dem Künstler die alten, gegen den hochsinnigen Freund am schwierigsten auszusprechenden Bedenken. Er, der Schöpfer des Werkes, war allein befähigt, den Fortschritt seines neuen Werkes im Verhältnis zum ‚Lohengrin' zu beurteilen. Wenn er sein Drama ‚Siegfrieds Tod' in den ihm vorschwebenden edel heroischen Umrissen und Verhältnissen, mit der darin beanspruchten Ausdrucksfähigkeit des gesamten szenischen und orchestralen Apparates, für den ernstlich aufgenommenen Zweck einer nächstjährigen Aufführung in Weimar ins Auge faßte, mußte ihm die Sache vollkommen unmöglich erscheinen. Wo die Darsteller, ja wo nur das Publikum dafür hernehmen? Nun hatte ihn aber während des ganzen verflossenen Winters mit seiner kunstphilosophischen Arbeit an ‚Oper und Drama' eine Idee verfolgt, die ihn endlich als Eingebung seines Genius so völlig für sich einnahm, daß er sich ihr unbedingt unterwerfen mußte. Schon in Dresden war ihm

— im Herbst 1848[1] — ein dem deutschen Märchen entstammender Stoff mit dem lebhaften Anreiz zu nachmaliger Ausführung nahe getreten: es war dies der Bursche, der auszieht, um das Fürchten zu lernen, und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Wie groß war nun seine Überraschung, sein freudiger Schreck, als er plötzlich erkannte, daß dieser Bursche — niemand anders sei als der ‚junge Siegfried', der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt! Der Plan seines ‚jungen Siegfried' stand ihm mit einem Male deutlich vor der Seele. An diesem, bei weitem populäreren, dem Bewußtsein durchaus näher liegenden, minder heroischen, als heiteren, jugendlich menschlichen Helden konnten sich nun die Darsteller praktisch üben und vorbereiten, die gewaltigere Aufgabe von ‚Siegfrieds Tod' zu lösen. Aber auch ihm selbst bot der Entschluß, sein großes tragisches Drama durch eine lebendige Gestaltung der Jugendgeschichte seines Helden einzuführen, eine wesentliche Erleichterung für die Ausführung seiner dramatischen Absicht. Eine Fülle großer Beziehungen hatte in dem ursprünglichen Drama bloß erzählungsweise angedeutet werden können, und diese epischen Partieen waren es, die ihn stets wieder mit Mißtrauen gegen die Wirksamkeit seines Dramas im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllten. Nun war der Ausweg gefunden. ‚Der junge Siegfried hat den ungeheueren Vorteil, daß er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke plastisch ein, alles wird verstanden, — und kommt dann der ernste ‚Siegfrieds Tod', so weiß das Publikum alles, was dort vorausgesetzt oder eben nur angedeutet werden mußte, — und — mein Spiel ist gewonnen. Beides werden aber an sich zwei ganz selbständige Stücke, die nur zum ersten Male dem Publikum in der Reihenfolge vorzuführen sind, dann aber ganz für sich, nach Belieben und Vermögen, gegeben werden können.'[2]

Diesen Plan meldete er Liszt als die gefundene Lösung des Dilemmas. Der Brief, in welchem dies geschah, ist im Briefwechsel nicht erhalten; vielleicht war es kein anderer, als der ‚Goethe-Stiftungs'-Brief vom 8. Mai, der ja ursprünglich gar nicht zur Publikation bestimmt war und in welchem deshalb bei seinem späteren, auf Liszts Wunsch veranstalteten Abdruck alle nicht für die Öffentlichkeit berechneten und auf den Hauptgegenstand bezüglichen Stellen, mithin auch die motivierte Ankündigung des ‚jungen Siegfried' gestrichen wurden. Aber Liszts schöne frische Antwort ist da: ‚Also einen jungen Siegfried bekommen wir! Du bist wahrhaft ein ganz unglaublicher Kerl, vor dem man Hut und Mütze dreimal abzuziehen hat! Die ersprießliche Beendigung dieser Sache freut mich herzlich, und an Dein Werk glaube ich fest'. Diese freudige Zustimmung Liszts genügte, um den ‚jungen

[1] Vgl. S. 254 des vorliegenden Bandes. — [2] An Uhlig, S. 91.

Siegfried', den Gewinner des Hortes und Erwecker Brünnhildes, nach Wagners eigenen Worten ‚mit Blitzesschnelle' ins Dasein zu rufen. In dem kurzen Zeitraum von drei Wochen, vom 3. bis zum 24. Juni, entstand in den frühen Morgenstunden in heftiger Arbeit, aber zu seiner eigenen großen Freude, die Dichtung des Werkes; in der Frühe des Johannistages 1851 war sie beendet, ‚fertig und wohlgereimt zur Welt gekommen'. Er fühlte, es sei das, was er jetzt machen mußte, und das Beste, was er bis jetzt geschaffen hatte. Im nächstfolgenden Monat gedachte er dann an die Komposition zu gehen, mit solchem Vertrauen zu der Wärme des Stoffes und seiner Ausdauer, daß er über ein Jahr, an dem mit Weimar vereinbarten Termin für die Ausführung des Werkes, ganz ungeschwächt bei der Komposition von ‚Siegfrieds Tod' anzulangen gedachte. Nur bei dem Gedanken, die vollendete Dichtung dem edlen Freunde so auf bloß schriftlichem Wege in einer schnell zu fertigenden Abschrift zur Kenntnis zu bringen, empfand er eine eigentümliche Beklemmung. Ihm war, als könnte er sie jenem unmöglich so ohne weiteres zusenden, als hätte er ihm viel darüber auseinanderzusetzen, teils über die Art der Ausführung, teils über die nötige Auffassung selbst. Ja, hätte er sie ihm vorlesen können, mit lauter Stimme, in der ihm eigenen Art des Vortrages und der Betonung, mit Andeutung des beabsichtigten musikalischen Ausdruckes! So richtete er denn an Liszt die herzliche Bitte, ihm seine Sehnsucht zu erfüllen und ihn, zu persönlichem Wiedersehen nach zwei langen, ereignisvollen Jahren, entweder in Zürich zu besuchen oder ihm einen anderen, dem Verbannten zugänglichen Ort zu einem Rendezvous zu bestimmen. Leider war dies durch eine anhaltende Krankheit der Fürstin unmöglich gemacht, die Liszt ohnehin seit Monaten dazu genötigt hatte, seinen Aufenthalt zwischen dem ihr verordneten Kurort Eilsen (Bückeburg) und Weimar zu teilen.

Aber eine andere große Freude brachten ihm die Sommermonate des Jahres 1851: einen seit lange verabredeten, brieflich auf Tag und Stunde im voraus bestimmten Besuch des wackeren Uhlig. Der treue, tief und wahrhaft ergebene Freund hatte sich auf das mühsamste und aufopferungsvollste so viel zusammengespart, um den Meister in der Schweiz zu besuchen. Bis Rorschach am Bodensee, wo der werte Gast mit dem Dampfschiff von Lindau aus eintraf, war ihm Wagner entgegengegangen; die Freude des Wiedersehens war groß, nicht minder — für beide Teile — der Genuß des vierwöchentlichen Zusammenseins und ununterbrochenen geistigen Verkehrs und Gedankenaustausches. In seinem ‚kühlen, sehr ruhigen und leidenschaftslosen Wesen'[1] bei seiner dennoch so liebevollen Natur sah dieser merkwürdige Mensch die Dinge oft in einem so neuen, seiner Anschauung

[1] Briefwechsel mit Liszt, I, S. 139.

- im Herbst 1848[1] — ein dem deutschen Märchen entstammender Stoff mit
:m lebhaften Anreiz zu nachmaliger Ausführung nahe getreten: es war dies
er Bursche, der auszieht, um das Fürchten zu lernen, und so dumm ist,
s nie lernen zu wollen. Wie groß war nun seine Überraschung, sein freu-
)iger Schreck, als er plötzlich erkannte, daß dieser Bursche — niemand anders
sei als der ‚junge Siegfried', der den Hort gewinnt und Brünnhilde er-
weckt! Der Plan seines ‚jungen Siegfried' stand ihm mit einem Male deutlich
vor der Seele. An diesem, bei weitem populäreren, dem Bewußtsein durchaus
näher liegenden, minder heroischen, als heiteren, jugendlich menschlichen
Helden konnten sich nun die Darsteller praktisch üben und vorbereiten, die
gewaltigere Aufgabe von ‚Siegfrieds Tod' zu lösen. Aber auch ihm selbst
bot der Entschluß, sein großes tragisches Drama durch eine lebendige Ge-
staltung der Jugendgeschichte seines Helden einzuführen, eine wesentliche
Erleichterung für die Ausführung seiner dramatischen Absicht. Eine Fülle
großer Beziehungen hatte in dem ursprünglichen Drama bloß erzählungs-
weise angedeutet werden können, und diese epischen Partieen waren es,
die ihn stets wieder mit Mißtrauen gegen die Wirksamkeit seines Dramas
im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllten. Nun war der
Ausweg gefunden. ‚Der junge Siegfried hat den ungeheueren Vorteil,
daß er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde
ein Märchen, beibringt. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke
plastisch ein, alles wird verstanden, — und kommt dann der ernste ‚Sieg-
frieds Tod', so weiß das Publikum alles, was dort vorausgesetzt oder eben
nur angedeutet werden mußte, — und — mein Spiel ist gewonnen. Beides
werden aber an sich zwei ganz selbständige Stücke, die nur zum ersten Male
dem Publikum in der Reihenfolge vorzuführen sind, dann aber ganz für sich,
nach Belieben und Vermögen, gegeben werden können.'[2]

Diesen Plan meldete er Liszt als die gefundene Lösung des Dilemmas.
Der Brief, in welchem dies geschah, ist im Briefwechsel nicht erhalten; viel-
:icht war es kein anderer, als der ‚Goethe-Stiftungs'-Brief vom 8. Mai,
r ja ursprünglich gar nicht zur Publikation bestimmt war und in welchem
3halb bei seinem späteren, auf Liszts Wunsch veranstalteten Abdruck alle
)t für die Öffentlichkeit berechneten und auf den Hauptgegenstand bezüg-
:n Stellen, mithin auch die motivierte Ankündigung des ‚jungen Siegfried'
ichen wurden. Aber Liszts schöne frische Antwort ist da: ‚Also einen
en Siegfried bekommen wir! Du bist wahrhaft ein ganz unglaublicher
vor dem man Hut und Mütze dreimal abzuziehen hat! Die ersprieß-
leendigung dieser Sache freut mich herzlich, und an Dein Werk glaube
:'. Diese freudige Zustimmung Liszts genügte, um den ‚jungen

II. S. 254 des vorliegenden Bandes. — [2] An Uhlig, S. 91.

Siegfried', den Gewinner des ... Antwort
Wagners eigenen Worten ... ältestens
kurzen Zeitraum von drei ... den alten
den frühen Morgenstunden ... friefliches
Freude, die Dichtung des ... die reine
war sie beendet, ‚fertig und ... getan, fiel
es sei das, was er jetzt ... n Sommer
geschaffen hatte. Im nächsten ... .
position zu gehen, mit ... ie Freunde'
seiner Ausdauer, daß er ... Arbeit' zur
Termin für die Aufführung ... in Anspruch,
position von ‚Siegfrieds Tod' ... nauf entstand
die vollendete Dichtung den ... Freund, seit er
in einer schnell zu fertigenden ... ten. Eine Ab-
er eine eigentümliche Befangenheit ... seinem Scheiden
möglich so ohne weiteres ... Absolvierung des
anderzusetzen, teils über ... t ihn, auch nach-
Auffassung selbst. Ja, ... mußte er damit
in der ihm eigenen Art ... Bekanntwerden mit
des beabsichtigten ... legenheit setzen, als
die herzliche Bitte, ihm ... ob Hoffnung oder
Wiedersehen nach zwei ... t noch unabgesendet.
besuchen oder ihm einen ... zu seiner Freude ge-
Rendezvous zu bestimmen ... urlich und leicht, wie
der Fürstin unmöglich ... cht vorstellen kannst',
hatte ... seinen Aufenthalt ... lichen Phrasen
burg und Weimar zu ... nur Mühe
Aber eine andere ... n. Den
Jahres 1851: einen ... e den
im voraus bestimmter ... kam
wahrhaft ergebene ... .
vollste so viel zusammen ...
Bis Rorschach am ...
Lindau aus eintraf, ...
Wiedersehens war ...
des vierwöchentlichen ...
und Gedankenaustausch ...
schaftslosen Wesen' ...
merkwürdige Mensch ...

[1] Briefwechsel mit Liszt, I, ...

eigentümlichen Lichte, daß ihm Wagner ausdrücklich einmal versichern konnte, ‚viel von ihm gelernt zu haben‘,[1] und mit nichts konnte der Meister an ihm so unzufrieden sein, als wenn der Redliche, aus reiner, hingebender Liebe zu ihm ‚sein eigenes Licht zu wenig leuchten ließ‘, oder wenn er an ihm die Beobachtung machte, daß der zwingende Einfluß seiner Schriften ihn, wenn auch nur im äußern, seiner eigensten Anschauungsweise entfremdete.[2] Uhlig lernte nun die ‚Siegfried‘-Dichtung kennen; sein Ausdruck des Staunens und der Verwunderung über das große Neue, von dem er sich ‚gar nicht vorstellen könne‘, wie es nun musikalisch ausgeführt werden sollte, hatte nichts mit einer zweifelsüchtigen Kritik gemein, weshalb Wagner in der Folge, bei dem ersten Angriff der Komposition, brieflich auf diesen Ausspruch eigens zurückkommt.[3] Überhaupt geben Wagners Briefe gleich nach ihrer Trennung uns einen lebendigen Einblick in die Mannigfaltigkeit ihrer Unterredungen, gemeinsamen Ausflüge und Unternehmungen während dieser anregungsreichen Wochen. Im Bewußtsein dessen, daß er, bevor er mit seiner neuen Dichtung vor seine Freunde trete, diesen noch vieles zu sagen und mitzuteilen hätte, war damals der Meister mit jenem, längst angekündigten (S. 374) Vorwort zu seinen ‚drei Operndichtungen‘, der autobiographischen ‚Mitteilung an meine Freunde‘ beschäftigt; auch dieses lernte Uhlig, soweit es niedergeschrieben war, während dieses Besuches kennen.[4] Unter dem mancherlei Heiteren und Ernsten, was er aus Dresden zu berichten hatte, standen seine Nachrichten über den armen Röckel obenan, nach dessen Schicksalen sich Wagner bereits früher brieflich bei ihm erkundigt.[5] Durch einen ergebenen Freund und Gesinnungsgenossen des armen Gefangenen, den Dr. Florenz Schulze in Dresden, der, obwohl er früher schon hatte leiden müssen, weil er Röckel zu dessen Reise nach Prag seinen Paß geliehen, doch in seiner Opferwilligkeit für ihn nicht ermüdete und eine stetige briefliche Verbindung mit ihm unterhielt, — hatte Uhlig schon früher Nachrichten über ihn erhalten, auch daß ihm Broschüren von Wagner in seine Einsamkeit zugegangen seien. An gemeinsame rüstige Gebirgswanderungen über Täler, Höhen und Gletscher erinnern mehrfache, nur für Uhlig verständliche Anspielungen: auf einen Berliner Maler, dem sie gemeinschaftlich in Brunnen begegnet,[6] auf sein ‚Urmenschentum am Sturzbache der Surenen‘, auf den ‚Uri-Rotstock, der ihn grüßen lasse‘.[7] Am 11. Juli, soeben mit Uhlig von den Alpen herabkommend, fand er einen Brief Liszts vor, der ihn zur glücklichen Geburt seines Siegfried beglückwünschte und durch die bestimmte Ankündigung seines Nicht-Kommens (aus den bereits mitgeteilten betrübenden

---

[1] An Uhlig, S. 75. — [2] Ebenda, S. 84. — [3] Ebenda, S. 99. — [4] Ebenda, S. 96. — [5] Ebenda, S. 90, vgl. 99. 102. — [6] Ebenda, S. 181. — [7] Ebenda, S. 154.

Urſachen) jede bis dahin noch gehegte Hoffnung abſchnitt. Wagners Antwort eröffnet ihm die Ausſicht darauf, ihm die Dichtung des ‚Siegfried' ſpäteſtens durch Uhlig zu ſchicken; von dem gleichen Tage iſt ein Brief an den alten Fiſcher datiert, von dem ihm Uhlig zu ſeiner großen Freude ein briefliches Lebenszeichen mitgebracht. Der endliche Abſchied des Getreuen, dem die reine Schweizerluft, die ſtolzen friſchen Alpengegenden erſichtlich wohlgetan, fiel beiden ſchwer genug. Es ward ein Wiederſehen in einem der nächſten Sommer verabredet — ein unbeugſames Geſchick hatte es anders beſchloſſen.

Alsbald nach Uhligs Abreiſe gelangte die ‚Mitteilung an meine Freunde' in mehrwöchentlicher heftiger Beharrlichkeit als eine ‚entſcheidende Arbeit' zur Vollendung. Die Abſchrift allein nahm über eine Woche für ſich in Anſpruch, am 23. Auguſt ging ſie zum Druck nach Leipzig ab. Tags darauf entſtand ein längerer Brief an Röckel, der erſte an den gefangenen Freund, ſeit er mit Gewißheit erfahren, daß Briefe an dieſen gelangen könnten. Eine Abſchrift des ‚jungen Siegfried' für Frau Ritter hatte Uhlig bei ſeinem Scheiden mit erhalten; eine ſolche für Liſzt entſtand gleich nach Abſolvierung des autobiographiſchen Vorwortes. Sonderbarerweiſe aber hielt ihn, auch nachdem ſie fertig war,[1] immer etwas davon zurück. Immer mußte er damit zögern; es war ihm, unerklärlicherweiſe, als müßte das Bekanntwerden mit dieſer Dichtung gerade Liſzt zunächſt in eine gewiſſe Verlegenheit ſetzen, als müßte er nicht recht wiſſen, was daraus zu machen, ob Hoffnung oder Mißtrauen in ſie zu ſetzen ſei. So blieb ſie für jetzt noch unabgeſendet. Nun wollte er an die muſikaliſche Ausführung gehen: zu ſeiner Freude gewahrte er, daß die Muſik zu dieſen Verſen höchſt natürlich und leicht, wie von ſelbſt ſich geſtaltete. ‚Das, was Du dir gar nicht vorſtellen kannſt', ſchreibt er an Uhlig, ‚macht ſich ganz von ſelbſt! Die muſikaliſchen Phraſen machen ſich auf dieſen Verſen und Perioden, ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächſt alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich ſchon im Kopfe; auch einige plaſtiſche Motive, wie den Fafner. Ich freue mich darauf, nun ganz dabei zu bleiben'. Trotzdem kam es nicht ſogleich dazu. Zunächſt ſtand ein unvermeidlicher Wohnungswechſel in naher Ausſicht. Seine ſchriftſtelleriſche Periode war in der ‚Villa Rienzi' (Abendſtern, Enge) abgeſchloſſen; die künſtleriſche ſollte in einer neuen Umgebung ihren Beginn nehmen. Und noch etwas anderes trug zu dem Aufſchub bei. Seine Unterredungen mit Uhlig hatten ihn mit beſonderer Lebhaftigkeit auf die von dieſem ſeit geraumer Zeit bevorzugten Waſſerkuren gebracht: der Gedanke, ein läſtiges Unterleibsleiden los und noch ganz geſund zu werden, mit vollkommener Geſundheit ſich an ſeinen ‚Siegfried' zu machen,

[1] An Uhlig, S. 99. Vgl. an Liſzt I, S. 146.

hatte für ihn ‚etwas freudig Feierliches'. ‚Ich bin entschlossen', schreibt er in diesem Sinne dem alten Fischer, ‚mich ganz gesund zu machen, damit ich auch eine recht gesunde Musik schreibe. Ich gehe zu diesem Zwecke in eine nahegelegene Wasserheilanstalt; dort will ich mir meinen Unterleib reinwaschen, wie ich mir jetzt mit meinen schriftstellerischen Arbeiten den Kopf reingewaschen habe.'

Am 16. September hielt er zu diesem Zwecke seinen Einzug in der Wasserheilanstalt Albisbrunn bei Hausen, drei Stunden von Zürich.

XVII.

Plan zum ‚Ring des Nibelungen‘.

Wasserkur in Albisbrunn. — Begnadigungs-Gerücht. — Plan zum ‚Ring des Nibelungen‘ als vierteiliges Festspiel. — Günstige äußere Wendung. — Neue Wohnung am Zeltweg. — O. Wesendonck und Frau. — Konzertaufführung der ‚Tannhäuser‘-Ouvertüre. — Der ‚fliegende Holländer‘ in Zürich. — Sommerfrische auf dem ‚Rinderknecht‘. — Mariafeld. — Dichtung der ‚Walküre‘. — Alpenausflug.

Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart.

Richard Wagner.

Ein mehr als neunwöchentlicher Kuraufenthalt mit täglichem Wechsel von nassen Einpackungen, Kompressen und kalten Wannen, dazwischen obligaten mehrstündigen Erwärmungspromenaden, von früh 1/26 bis abends um 7 Uhr; dazu Wasserdiät ohne Wein und Bier, ohne Kaffee und Tee, als abendliche Mahlzeit trocken Brod und Wasser, bei strenger Enthaltung von jeder geistigen Arbeit: zu solchem Lose hatte sich der Künstler bis gegen Ende November aus eigenem Antrieb verurteilt, um seinen ‚Siegfried‘ in voller Gesundheit zu komponieren. Wie er diese Summe von Entsagungen und nüchternen Langweiligkeiten aushielt? Das beweist die meist gute Laune in dem vollen Dutzend von Briefen, das er allein an Uhlig, im Anschluß an ihren vorausgegangenen mündlichen Verkehr, von Albisbrunn aus gerichtet hat. Der erste in ihrer Reihe beginnt mit den scherzenden, die Situation bezeichnenden Worten: ‚Dieser Brief wird Dir sehr gelegen kommen, denn ich schreibe ihn — liegend.‘ Er nennt darin auch seine nächste Kurgenossenschaft: den Uhlig wohlbekannten Kgl. Sächsischen Oberleutnant H. Müller, ebenfalls politischen Exulanten, und seinen jungen Freund Ritter. Jedenfalls war er überzeugt, mit allen auferlegten Kasteiungen sich zu nützen, und diese Überzeugung selbst trug das Ihre zu einem erhöhten Wohlbefinden bei. In den ersten Tagen plagte ihn noch, wie eine Krankheit des Kopfes, die hinter ihm liegende ‚Theorie und Abstraktion‘ der letzten Jahre, ein ewiges

Kreuz- und Querschießen abstrakter, kunsttheoretischer Gedanken, deren Überschuß er gern dem entfernten Freunde zur Verarbeitung übermacht hätte. Dann schwinden auch diese ‚allmählich immer mehr wie graues Gewölk aus dem Hirn'; ein körperliches Wohlbefinden kommt über ihn, das ihn übermütig heiter aufgelegt macht: ‚oft ist mir's, als hätte ich einen angenehmen leichten Rausch, — oh, was ist aller Weinrausch gegen dieses Gefühl des heitersten Behagens, das oft gar keinen moralischen Grund hat'. Und dazu die umgebende Pracht und Herrlichkeit der Natur. ‚Sobald die Luft klar ist, könnte man vor Wonne über diese Aussichten vergehen. Ach, wärst Du hier!' Und wieder: ‚Wir sitzen im dicken Nebel: soeben komme ich aber von der Albishöhe herunter, wo ich den schönsten Anblick gehabt, seit ich auf einem gewissen Kreuzturme stand: die ganze Alpenkette, vom Säntis bis zum Berner Oberland im hellsten Sonnenlichte, und über alle Tiefen ein dichtes Nebelmeer ausgebreitet, aus welchem die furchtbare Inselwelt herrlich hervorragt. Wie mag es wohl jetzt auf den Räcknitzer Höhen sein?'

Neben der ‚Wasserei' und allabendlichen Whistpartie bis nach 9 Uhr[1] bestand seine Beschäftigung darin, daß er sich — auf dem Papier — mit Zirkel und Lineal ein Haus baute. ‚Später', fügt er mit Selbstironie hinzu, ‚werd' ich's in Pappe ausführen.[2] Wie oft kehrt in seinen Schweizer Briefen der Wunsch nach einer eigenen Häuslichkeit wieder! Der Albisbrunner Plan sollte mit den inzwischen nötig gewordenen Modifikationen erst nach vollen zwei Jahrzehnten bei der Errichtung von ‚Wahnfried' greifbare Gestalt gewinnen.

Einmal wurde er durch die Nachricht überrascht, er sei vom König von Sachsen vollständig begnadigt worden. Abends, als er eben dem letzten, viertelstündigen Sitzbade entstiegen war, kam atemlos der Postdirektor des benachbarten Ortes Hausen mit einem ganz frischgedruckten Zeitungsblatt in sein Zimmer gestürzt: da stand es buchstäblich zu lesen, da war das Blatt, soeben von Zürich hier eingetroffen.[3] Mochte sich nun aber auch die ganze Kurgesellschaft billig darob erregen, so blieb doch der zunächst daran Beteiligte zum Erstaunen des guten Postdirektors gegen die vermeintliche Freudenbotschaft sehr gleichgültig. Besser als die arglos biederen Schweizer wußte er, wie die Dinge in Sachsen standen, und ließ sich durch keine wohlfeile Zeitungsente zu voreiligem Jubel verleiten. War doch im Gegenteil

---

[1] An Uhlig, S. 122. — [2] Ebendaselbst, S. 117. — [3] Daß die gleiche irreleitende Nachricht damals — ganz ohne Grund — durch mehrere deutsche Zeitungen gegangen sei, bestätigt Liszts Äußerung vom 1. Dezember: ‚Vielleicht kommst Du bald, wie es manche Zeitungen schon jetzt melden, nach Deutschland zurück' (Briefwechsel I, S. 154). Daß Herr v. Beust darüber anders gesinnt war, beweist der Umstand, daß noch zwei Jahre später (1853) der ‚Steckbrief' Wagners in den deutschen Polizeizeitungen erneuert wurde.

soeben noch die Schröder-Devrient — nach erfolgter Trennung von dem ruchlosen Döring mit dem livländischen Edelmann v. Bock neu vermählt — mit ihrem Gemahl, dem nachmaligen livländischen Adelsmarschall, ahnungslos in Dresden eintreffend, sogleich verhaftet und wegen gravierender ‚Beteiligung' am Mai-Aufstande zur Untersuchung gezogen worden! Zwar wurde diese Untersuchung gegen Ende des Jahres durch die besondere ‚Gnade' des sächsischen Königs niedergeschlagen; aber ihr Dresdener ‚Kriminalprozeß' hatte für sie darum nicht weniger unangenehme, ja niederschmetternde Folgen. Wurde sie doch auf Grund desselben noch nachträglich aus Rußland ausgewiesen und dieses Dekret nach vielen vergeblichen Bemühungen und namhaften Opfern von Seiten des Herrn von Bock erst im Winter 1854 zurückgenommen! Bis dahin sah sie sich genötigt, größtenteils getrennt von ihrem Gemahl, den im Frühjahr die dringendsten Geschäfte auf sein Gut zurückriefen, als Verbannte in Deutschland zu leben.[1] Die Kunde dieses Vorfalles (im Oktober 1851) war um so eher sogleich bis nach Albisbrunn gedrungen, als Wagners Kurgenosse, der sächsische Oberleutnant Müller in früherer Zeit zu den intimsten Freunden der Künstlerin gehört hatte. Aber auch die kurze bloß andeutende Nachschrift in einem der Albisbrunner Briefe an Uhlig aus der Mitte desselben Monats: ‚Das mit R. u. s. w. in W. ist doch schrecklich;'[2] bezieht sich auf ähnliche Erfahrungen in der teuren sächsischen Heimat. Es war um eben jene Zeit (September 1851) zur Befreiung der politischen Gefangenen des Kgl. Sächs. Zuchthauses in Waldheim ein Fluchtplan heimlich im Werke gewesen, unter mitwirkender Beihilfe eines wohlgesinnten Teiles der militärischen Besatzung, der sich durch Übernahme der betreffenden Wachtposten der Situation versichern und, wie nicht anders möglich, an der Flucht beteiligen wollte. Außerhalb war der Plan mit Eifer und Vorsicht durch wenige vertraute Freunde vorbereitet und unterstützt, am eifrigsten durch jenen, bereits erwähnten Dr. Florenz Schulze und die bekannte Schriftstellerin Claire von Glümer, deren Bruder als Leidensgenosse Röckels in Waldheim schmachtete. Mehrere Mitgefangene hatten die Beteiligung abgelehnt, die meisten aus Ängstlichkeit, der edelmütige Heubner, weil er durch eine eigenmächtige Entfernung aus dem Gefängnis seinen, bei Übernahme der provisorischen Regierung dem Volke geleisteten Eid gefährdet glaubte. Ein unglücklicher Zufall führte wenige Tage vor dem bestimmten Termin (1. Oktober) zur Entdeckung des Anschlages; es regnete neue Strafverfügungen, Dr. Schulze erhielt sechs Monate Arrest, Röckel

[1] Zur Erinnerung an ihre Dresdener Wirksamkeit hatte die große Frau durch einen jungen, sehr talentvollen Bildhauer in Gotha, ein lebensgroßes Medaillon von sich anfertigen lassen, um es dem Dresdener Theater als Geschenk zum dauernden Schmucke seines Foyers zuzuwenden. Die schmachvolle Behandlung, welche sie damals in Dresden erfuhr, bestimmte sie natürlich, das beabsichtigte Geschenk zu unterlassen. — [2] An Uhlig, S. 111.

aber zwei volle Jahre strenges Isoliergefängnis. Darauf bezieht sich Wagners brieflicher Ausruf. Unter Umständen dieser Art mußte er freilich einer an sich so natürlichen Botschaft gegenüber, wie der seiner politischen Begnadigung, mit Recht sich kühl verhalten. Wäre doch *seine* Bevorzugung vor Anderen nach seinem eigenen Urteil ein ‚auffallendes Zeugnis der Willkür' gewesen! Wie die Dinge lagen, durfte er seine künstlerischen Hoffnungen (denn nur *diese* kamen für ihn in Betracht) immer noch eher auf eine, noch immer von ihm erwartete große europäische Umwälzung, als auf eine ihm zu gewährende Amnestie begründen. ‚Die Zeit dünkte mich nichtig', sagt er selbst in späterem Rückblick auf diese Periode, ‚und das wahre Sein lag mir außer ihrer Gesetzmäßigkeit. Da ich so gar keine Freude am Bestehenden hatte, und für seine Dauer mich so gar nicht verpflichtet fühlte, stellte ich mir denn die Möglichkeit vor, daß einmal, vielleicht über Nacht, ein Zustand einträte, der verschiedenem Herrlichen, und unter diesem auch unseren vortrefflichen deutschen Theatern, ein Ende machen könnte. Ich stellte mir dieses bedauerliche Ereignis in meiner Weise nicht unergötzlich vor: in welchen Zustand die Theater-Intendanten und Direktoren geraten möchten, kümmerte mich wenig, da sie jedenfalls etwas Anderes besser verstehen mußten und es demnach an ihrem weiteren richtigen Unterkommen nicht fehlen würde. Auch die meisten unserer Schauspieler und Sänger nötigten mir keine große Teilnahme ab; sie waren als Schneider, Friseure, Ladendiener, oder auch Kalkulatoren und Kontoristen recht gut und tüchtig zu versorgen. Am allerwenigsten beklagte ich aber den eigentlichen wilden Komödianten und Musiker; wo mir beim Theater noch etwas Tröstliches aufgestoßen war, hatte ich es unter diesen verlorenen Kindern unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft angetroffen. Diese waren nur zu dem Bewußtsein der Würdigkeit ihrer Leistungen zu erheben, wozu es keiner anderen Anleitung bedurfte, als sie zur Lösung einer würdigen Aufgabe auf den richtigen Fleck zu stellen; und für *sie*, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung umherstreifen sah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen.'[1] Die Vorstellung, auch den ‚jungen Siegfried', wie er seinem gestaltenden Geiste vorschwebte, nur einigermaßen entsprechend in *Weimar* — oder sonst wo — aufführen zu können, ward ihm immer mehr zur tiefgefühlten Unmöglichkeit. ‚Ich mag und kann jetzt nicht mehr die Marter des *Halben* durchmachen', ruft er Uhlig zu.[2] ‚Ach, wenn ich den Liszt noch aus seinen Hofillusionen herausbekäme, das wäre vortrefflich: es gehört eigentlich noch zu meinen Werken. Mein Weimarischer Siegfried wird immer problematischer, — nicht aber der Siegfried selbst: denn soviel ist gewiß, ich mache nur noch in der Kunst, ausgenommen etwas entschiedenes Menschentum.'[3]

---

[1] Ges. Schr. VI, S. 369/370. — [2] An Uhlig, S. 120. — [3] Ebenda, S. 113.

Wie seltsam! Hier auf der Höhe seines Kurortes, mitten unter Wannenbädern, Kompressen und Einpackungen, gelangte in ihm auf einsamen Gebirgsspaziergängen der Plan zum vollständigen ‚Ring des Nibelungen' zu letzter Reife. Um ‚Siegfrieds Tod' zu ermöglichen, hatte er den ‚jungen Siegfried' gedichtet; aufs neue wiederholte sich nun an diesem dieselbe Erfahrung: der große Zusammenhang, der seinen Gestalten erst ihre ungeheure, weitreichende Bedeutung gab, blieb immer nur durch epische Erzählung, durch Mitteilung an den Gedanken, an die reflektierende Kombination des Zuschauers mitzuteilen. Vor jenem ganzen, vollen Nibelungenmythos, wie er ihn als sein dichterisches Eigentum im Herbst 1848 in seiner Dresdener Einsamkeit entworfen, war in diesen beiden Werken nur ein Bruchteil, eine Hauptkatastrophe, in die ‚Sinnlichkeit des Dramas' aufgegangen. Er sah jetzt, er müsse, um vollkommen von der Bühne verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Das Schicksal der Eltern seines Helden, Siegmunds und Siegelinds, der Kampf Wotans mit seiner Neigung und der in Fricka verkörperten Sitte, der herrliche Trotz der Walküre, der tragische Zorn, mit dem Wotan diesen Trotz straft: dieser ungeheure Reichtum von Momenten in ein bündiges Drama zusammengefaßt, mußte zugleich eine Tragödie von erschütterndster Wirkung sein. Den nunmehrigen drei Dramen hatte jetzt nur noch ein größeres Vorspiel vorauszugehen, um der Sache ganz auf den Grund zu kommen. Damit stand aber auch der Aufführungsmodus fest: an drei aufeinanderfolgenden Tagen mit einem Vorabend, zu einem Feste, welches eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten wäre'.[1] ‚An eine solche Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken; erst die Revolution kann mir die Künstler und die Zuhörer zuführen. Die nächste Revolution muß notwendig unserer ganzen Theaterwirtschaft das Ende bringen; sie müssen und werden alle zusammenbrechen, das ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche; ich werde, was ich bedarf, dann finden. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem großen dramatischen Feste ein; nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf: mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen. Dieses Publikum wird mich verstehen; das jetzige kann es nicht. So ausschweifend dieser Plan ist, so ist er doch der einzige, an dem ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze. Erlebe ich seine Ausführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes. Nur dies aber kann mich noch erfreuen!'[2]

---

[1] An Liszt, S. 149. — [2] An Uhlig, vgl. Bayreuther Blätter 1892, S. 99: ‚Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens', von J. van Santen-Kolff.

Nicht die Aufführung seines Werkes, sondern dessen Ausführung mußte ihm nun zunächst am Herzen liegen. Dazu gehörte vor allem für eine Reihe von Jahren eine ruhige, von materiellen Sorgen gesicherte Existenz. Und auch zu dieser schien sich, ohne Beihilfe des-Weimarer Hoftheaters, eine unverhoffte Grundlage zu bieten. Ein glücklicher Vermögensfall in der ihm so eng befreundeten Familie Ritter, bestehend in einer ganz unerwarteten Erbschaft von nicht unansehnlichem Betrage, sollte der edlen Frau endlich den längst gehegten Gedanken eines ihm zu widmenden Jahrgeldes ermöglichen, für dessen Ausführung sie ehemals um Bundesgenossen geworben und den sie nun — zu inniger Befriedigung ihrer selber, wie ihrer ganzen, dem Meister so feurig ergebenen Familie — ganz unabhängig von fremder Mithilfe, aus eigenen Mitteln und Kräften ins Werk setzen konnte. Auch diese äußere Entscheidung, gerade wie die innere für die Ausführung seines ungeheuren Werkes, fällt in dieselbe Albisbrunner Periode. Der junge Ritter, sein Kurgenosse, konnte ihm die erste Mitteilung davon machen. Welch hohen Wert er dieser großmütigen Anerbietung beimaß, mit welcher Unbedenklichkeit er sie gerade in diesem Augenblick entgegennahm, im Bewußtsein, daß die Sorge für seine Existenz und sein Wohlergehen zugleich die Förderung des Höchsten in sich schloß, das in ihm verkörpert war, zeigt sich in seinen, an Uhlig gerichteten Worten: ‚Daß der Vermögensfall in die Ritterschе Familie gerade jetzt traf, muß mir fast providentiell erscheinen. Das Jahrgeld, das mir Frau Ritter zuweist, wird mir jetzt zu einer machtvollen Wehr gegen den Andrang der Halbheit und Gemeinheit, sowie zu einer furchtbaren Waffe gegen alle Mattherzigkeit der heutigen Kunstwelt. Auch ohne diesen Fall — soweit kennst Du mich wohl — wäre ich nicht einen Schritt von meiner Bahn gewichen; auch die neueste Krisis in meinem künstlerischen Vorhaben würde sich nicht um ein Haar anders entschieden haben, als es so geschehen ist. Nur hätte ich dann all dies unter Mühen, Sorgen und Kämpfen von der Art zu bestehen gehabt, daß ich in trüber und bitterer Stimmung an das gehen müßte, was ich jetzt mit höchster Heiterkeit angreife.‘[1]

Mit seiner neuen Konzeption war er nun gänzlich aus aller Beziehung zu dem vorhandenen Theater und Publikum herausgetreten: ‚ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart‘. Dazu gehörte nun auch die förmliche und offizielle Lösung seines mit Weimar im Betreff des ‚jungen Siegfried‘ geschlossenen Vertrages. Erst jetzt, mit dieser Erklärung zusammen, konnte er auch Liszt die so lange zurückbehaltene vollendete Dichtung dieses letzteren Werkes mit leichtem Herzen zusenden; erst jetzt, in der frohen Gewißheit, ihr Empfänger brauche sie nun nicht mehr mit der Sorge

[1] An Uhlig, Albisbrunn 20. November 1851.

zu durchlesen, die ihm die Vorstellung ihrer szenischen Verkörperung auf dem Weimarischen Theater notwendig hätte verursachen müssen. Am 20. November versiegelte er das dicke Weimarische Paket: es enthielt einen drei Bogen starken Brief an Liszt;[1] einen Brief an den Weimarischen Intendanten Zigesar und die für Liszt bestimmte Abschrift des ‚jungen Siegfried‘. In seinem Briefe an Liszt dankt er diesem zunächst mit gerührter Ergriffenheit für dessen, ebenfalls in der Wasserheilanstalt an ihn gelangtes Buch über ‚Tannhäuser und Lohengrin‘, und eröffnet ihm sodann seinen großen künstlerischen Plan; in seinem Schreiben an Zigesar spricht er auch diesem in gerührtester Weise seinen Dank für die wohlwollende Absicht aus, die ihn bei der Abschließung jenes Vertrages geleitet. Als Einlage enthielt dieser Brief zugleich die Rückerstattung derjenigen Summe, 200 Taler, die er in Gemäßheit desselben bereits für die Komposition des ‚jungen Siegfried‘ im voraus empfangen hatte. Nun erst fühlte er sich auch in dieser Hinsicht frei und leicht. Er hatte jetzt nur noch den Schluß der ‚Mitteilung an meine Freunde‘ dahin zu ändern, daß die Ankündigung seines großen Vorhabens diesem autobiographischen Vorwort als würdiger Abschluß dieses Lebensberichtes bereits mit einverleibt würde. Er durfte es jetzt, statt mit dem Hinweis auf einen Weimarischen ‚Siegfried‘, mit dem vollständig mitgeteilten Plane seiner viertägigen Festaufführung beschließen: ‚Wenn meine Freunde die Gewißheit fest in sich aufnehmen, daß ich bei *diesem* Unternehmen nichts mehr mit unserem *heutigen* Theater zu tun habe, so geraten sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen es ausgeführt werden könnte, und — vielleicht erwächst so mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu. — Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn *nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!*‘

Ein viertägiger Besuch Minnas hatte seine Albisbrunner Einsamkeit unterbrochen. ‚Wär’ meine Frau nicht, ich bliebe den ganzen Winter hier‘, hatte er kurz zuvor an Uhlig geschrieben. Nun heißt es: ‚meiner Frau zulieb habe ich nun bestimmt, daß ich Sonntag am 23. November wieder heimkehre: den 24. ist unser fünfzehnter Hochzeitstag.‘ Auch eine drastisch heitere Schilderung dieser Familienfeier im Freundeskreise treffen wir an, allerdings unter dem speziell diätetischen Gesichtspunkt, der gerade Uhlig besonders interessierte. ‚Vorigen Montag, an unserem Hochzeitstage, war abends meine Eidgenossenschaft bei mir: sie soffen wie immer, und mein Ekel vor diesem Weingesaufe hat mich vollends davon überzeugt, daß ich wirklich kuriert bin. Meine unverwüstliche Heiterkeit und immer gute Laune — die auch jetzt, trotz meines Angegriffenseins von der zuletzt etwas starken Kur nicht nachläßt — gibt

[1] Briefwechsel mit Liszt I, No. 67, S. 143/153.

mir immer als Antwort auf alberne Spöttereien ein, daß ich z. B. den Wein durchaus nicht nötig hätte, um lustig zu sein, es gehe ganz vortrefflich ohne folgenden Katzenjammer ab u. s. w.' ‚So schwelge ich denn im Genusse eines Wohlseins, von dem ich zuvor noch keine Ahnung hatte. Die Kur hat Wunder an mir bewirkt: meine Kopfheiterkeit und Wohlfühligkeit des ganzen Leibes erschließen mir eine neue Welt. Ich begreife nicht mehr, welches Unglück mich treffen müßte, daß ich je wieder zum Wein, Bier u. s. w. meine Zuflucht nähme.' So setzte er denn auch während des Winters seine kalten Wannenbäder fort, und blieb ‚Wassermann' auch in der übrigen Diät: früh trockenes Brot mit Milch, abends sogar nur mit Wasser; mittags englische Küche, in Wasser gekochte Gemüse und Braten vom Spieß, den seine Frau anschaffen mußte.

Die Feier des fünfzehnten Hochzeitstages mit ‚Eidgenossenschaft' und ‚Weingesaufe' hatte bereits die neue Wohnung am Zeltweg, in den vorderen Escherhäusern zum Hintergrund: es war eine Parterrewohnung, zwar sehr klein, aber still und traulich. Das sollte nun die häusliche Umfriedigung sein, in der sein gewaltiges künstlerisches Vorhaben sich aus seinem innersten Kern herausgestaltete, die Geburtsstätte seines größten, umfassendsten Werkes. Wenn wir von seiner ersten hoffnungsvollen Dresdener Niederlassung in der Ostra-Allee absehen, aus der uns ähnliche Äußerungen vorliegen, so ist es das erstemal, daß die bloße äußere Umgebung, verbunden mit seiner damaligen heiteren Erregung, ihm die täuschende Empfindung der Möglichkeit eines dauernden Wohlgefühls vorzauberte. Mit einer wahren Kinderlust schleppte er sich — nach seiner eigenen Schilderung — täglich etwas herbei, um seine ‚Flüchtlingswirtschaft' vollständiger und angenehmer zu machen. So ließ er sich jetzt erst aus Dresden seine sämtlichen Partituren und anderweitigen Musikalien nachschicken,[1] und, wie zum völligen Abschluß der nun hinter ihm liegenden, zweijährigen schriftstellerischen Periode, seine literarischen ‚sämtlichen Werke' rot einbinden: ‚schon sind's fünf Bände, die drei Operndichtungen werden den sechsten liefern'.[2] Von Liszt erbat er sich als Weihnachtsgeschenk dessen Medaillon, wonach es ihn schon längst verlangt hatte: ‚hast Du ein recht gutes Portrait von Dir, so bitte ich Dich auch um das: Du brauchst Dich nicht zu schämen, an meiner Wand zu hängen; bis jetzt hängt da außer dem Cornelius'schen Nibelungenblatte nur noch Beethoven'.[3] Über das Schicksal seiner schönen, für seine Bedürfnisse sorgfältig ausgewählten Dresdener Bibliothek, die ihm von seinem eigenen Schwager Brockhaus — als Pfand für eine ältere Schuld! — nach Leipzig entführt worden war, beruhigte er sich damals mit der Hoffnung auf ihre

[1] Uhlig, S. 113. — [2] Ebenda, S. 126. — [3] An Liszt I, S. 156, vgl. auch S. 290 Anm. des gegenwärtigen Bandes.

baldige Auslösung:[1] er hat sie unseres Wissens nie wieder zu sehen bekommen. In dieser mit Lust und Liebe eingerichteten Häuslichkeit am Zeltweg stand die vor fünfzehn Jahren ihm Angetraute dem Meister als freundliche Wirtin und sorgliche Hausfrau nach besten Vermögen zur Seite; sie liebte (nach Frau Willes Schilderung) die Geselligkeit und atmete auf in den nunmehr so erfreulich gesicherten Verhältnissen. Trotzdem behaupten die Züricher Freunde, sie habe ‚den Verlust der Dresdener Hofkapellmeisterschaft nie überwunden‘. ‚Rienzi, der die Ursache dieser Berufung war, sei für sie unter allen Werken Wagners das Höchste geblieben; gegen die neuen Schöpfungen ihres Mannes habe sie sich skeptisch, abweisend verhalten‘. In diesem tiefgreifenden Mißverhältnis sei auch der Kern der allmählich eintretenden Entfremdung beider Gatten zu suchen. ‚Sie hatte ihm in ihrer Jugend viel geleistet, Sorge und Not mit ihm geteilt. Aber niemand vermag über sich selbst hinaus zu gehen, auch für den Begabtesten gibt es eine Grenze; deshalb soll sich keiner überheben. Er selbst war frei davon, und tiefes Mitleid mit der Unglücklichen, die ihm nicht mehr zu folgen vermochte, beseelte ihn bis zu ihrem Lebensende.‘[2] Dennoch entringt sich ihm, der sich in seiner Albisbrunner Öde so wohl gefühlt, daß er den ganzen Winter dort allein hätte bleiben mögen, im Laufe eben dieses Winters aus der verschwiegensten Tiefe der Seele wieder manch schmerzlicher Klagelaut. Die gute Laune läßt nach, und er hält seine vorausgegangene heitere Aufregung mehr nur für eine ‚Überreizung seiner Vitalität‘. ‚Um den Wiedergewinn meiner Jugend, um Gesundheit, Natur, ein rückhaltlos liebendes Weib und tüchtige Kinder — sieh! gebe ich all meine Kunst hin! Da hast Du sie! Gib mir das Andere! — —‘[3]

Konnte bei der Begeisterung, die ihm sein großer Plan einflößte, von außen her noch irgend etwas zu seiner Erhebung und Bestärkung in seinem vermessenen Vorsatz beitragen, so war es die unbedenkliche Aufnahme seines kühnen Unternehmens durch den Weimarer Freund. Gerade hinsichtlich seiner war er, bei aller hingebend liebevollen Sympathie seines großen Herzens, nicht völlig gewiß gewesen, wie gerade er, nach seinem besonderen Wesen, sich zu einem so außerordentlichen, ja exzentrisch dünkenden Vorhaben verhalten könnte. Liszts enthusiastische Aufnahme seines Gedankens, das unbedenklich in ihn gesetzte Vertrauen bereitete ihm eine unsägliche Freude: ‚jedem, der mir nur irgend nahe steht, zeigte ich Deinen Brief, und sagte ihnen: seht, solch einen Freund habe ich!‘ Immerhin konnte er sich der Einsicht nicht erwehren, die ‚bodenlose Tollkühnheit‘, seine produktiven Kräfte auf unabsehbare Zeit einem, auf den bestehenden Operntheatern unausführbaren Werke

[1] Uhlig, S. 127. — [2] Vgl. A. Heintz, ‚Richard Wagner in Zürich‘, ein Gedenkblatt, Allg. Musik-Zeitung 1896, S. 92, nach den Mitteilungen von Frau M. Wesendonck. — [3] An Uhlig, S. 147.

zu widmen, würde von niemand so voll empfunden, als von ihm selbst. Liszts bald darauf geäußerte Hoffnung: er werde, wenn er sich bald dazu aufmachte, vielleicht noch früher als in drei Jahren mit dem ganzen Werke fertig sein, ‚und seine praktische Erfahrung werde ihn gewiß davor bewahren, etwas Unbestellbares zu schreiben‘,[1] mußte er bereits mit der Erklärung entgegnen, dessen teilnehmende Freundschaft sehe wohl, hinsichtlich der Aufführung der Nibelungendramen, die Zukunft für ihn zu heiter an. ‚Ich rechne auf ihre Aufführung gar nicht, wenigstens nicht, daß ich sie erleben werde, und am allermindesten in Berlin und Dresden. Diese und ähnliche große Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden. Ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriepestgeruche unserer städtischen Zivilisation. Wenn ich mich jetzt zu meinem großen Werke wende, so geschieht dies wahrlich nur um Rettung vor meinem Unglück zu suchen, Vergessen meines Lebens! Nichts anderes habe ich vor, und glücklich will ich mich schätzen, wenn ich nicht mehr weiß, daß ich vorhanden bin.‘[2]

Der dichterischen Ausführung seines Werkes ließ sich in keiner Weise durch Übereilung Gewalt antun; es mußte mit allen Einzelheiten und deren ganzem inneren Zusammenhange in seinem Geiste reifen, und er war eher geneigt, alles von sich fern zu halten, was ihn auf seine große Dichtung bringen könnte, um dem Dinge eben — zumal beim Winterfroste — Zeit zu lassen. ‚Den Winter‘, schreibt er am 20. Dezember dem alten Heine, ‚werde ich (nach ärztlicher Vorschrift) in möglichst behaglichem Faulenzen zubringen, dem einzigen, was mir noch etwas schwer fällt, um so vollkommen gerüstet und genesen im Sommer an das größte Werk meines Lebens zu gehen.‘ Durch Uhlig hatte er sich noch von Albisbrunn aus die von der Hagenschen Ausgabe der altnordischen ‚Wölsungasaga‘ zu nochmaliger Durchlesung aus der Dresdener Kgl. Bibliothek erbeten; da die Kgl. Bibliothek entflohenen ‚Revolutionären‘ billigerweise keine Bücher auslieh, mußte es Uhlig auf seinen Namen entnehmen und ihm in die Schweiz zusenden, wo es am 3. Dezember eintraf. Kaum drei Wochen später erfolgt schon die Mahnung um eine schleunige Rücksendung wegen Ablauf des Termines, wiewohl er in der Zwischenzeit noch kaum zur Durchsicht des Büchleins gelangt war. ‚Schnell habe ich nun die Sage noch einmal überblickt, und dabei ersehen, daß ich sie allerdings gar nicht mehr nötig gehabt hätte.‘[3] Wir erwähnen diese kleine Episode nur um ihres charakteristischen Schlusses willen,

---

[1] Briefwechsel mit Liszt I, S. 157. — [2] Ebenda, S. 161. — [3] An Uhlig, S. 139.

— wie oft hat es sich wiederholt, daß bei der Durchlesung eines Buches ihm ein dichterischer Stoff in allen Details entgegengetreten war, den er bei der Rückerinnerung daran in dem Buche gefunden zu haben vermeinte, der sich aber bei späterer Wiederlesung so sehr als sein geistiges Eigentum erwies, daß er sich an dem gesuchten Orte schlechterdings nicht wieder antreffen lassen wollte. So war auch in diesem Falle der Kern der Sage sogleich in seiner entscheidenden Gestalt von ihm erfaßt und aufgenommen, so daß die nochmalige Durchsicht ihm nichts neues mehr brachte. Frau Wille berichtet in ihren Erinnerungen von dem in altdeutscher, nordischer und angelsächsischer Weisheit tief gelehrten Züricher Professor Ludwig Ettmüller, einem ‚wunderlichen Heiligen' mit langem, gleichsam von nordischem Eise starrenden, weißen Bart, der ihr zu einer Zeit, wo sie noch nicht mit dem Meister verkehrte, von dessen Anwesenheit in Zürich erzählt habe: ‚der berühmte Komponist studiere die Edda und nordische Heldensage und suche Anweisung und Erklärung, weshalb er ihn oft sehe'. Gewiß ist, daß der Dichter des ‚Siegfried' gleich von seinem ersten Eintreffen in Zürich an auch mit dem, in der Tat hochgelehrten Manne verkehrt hat, dessen Schriften er schon von seinen Dresdener Studien her kannte. Ob er indeß seiner mündlichen ‚Anweisung und Erklärung' in Wahrheit etwas Erhebliches zu verdanken gehabt habe, können wir nicht entscheiden und möchten es, da kein weiterer Anhaltspunkt dafür vorliegt, eher bezweifeln. Es gehörte eben zu seiner besonderen Befähigung im Verkehr mit Freunden und Bekannten, daß er bei jeder Begegnung für jeden etwas Eigenes, für ihn Passendes in Bereitschaft hatte, um ihn darüber zu befragen und zu Worte gelangen zu lassen: wer in irgendeinem Wissensfache zu Hause war, konnte gewiß sein, bei solchem Anlaß ernstlich von ihm beachtet und angehört zu werden; worauf er dann freilich der empfangenen Belehrung durch den gelehrten Spezialisten, oft zu dessen wahrem Erstaunen, meist eine eigene, tiefer eindringende und begründete Auffassung des Gegenstandes gegenüberzustellen hatte. Noch immer war damals sein Interesse an Feuerbach ein lebendiges; am 3. Dezember meldet er Uhlig: ‚Heute habe ich an Feuerbach geschrieben; ich arbeite mit Herwegh daran, ihn hierher zu bekommen. Zunächst soll er uns besuchen. Gelingt es, so wird der Kreis immer anziehender und reicher.'

In der Tat genoß Zürich eben damals einer Periode des Aufschwunges; die großen politischen Erschütterungen der deutschen Staaten hatten das Ihre dazu beigetragen, indem sie der Schweiz von überall her neue, geistig regsame und anregende Elemente zuführten. ‚Hunderte von eleganten Wohnhäusern sind dieses Jahr im Bau begriffen, wegen des wachsenden Zudranges gebildeter und vermögender Fremden, die sich hier niederlassen, um vor den Ekeln des übrigen Europa zu fliehen.' Unter diesen Umständen gewann auch der, um den Künstler sich schließende Kreis an Ausdehnung: so wenig

er von sich aus neue Beziehungen suchte, so unwillkürlich zogen die schon vorhandenen solche nach sich. ‚Einige neue Bekanntschaften haben sich mir (in diesem Winter) aufgedrungen', erzählt er rekapitulierend dem Dresdener Freunde, ‚ihrem männlichen Teile nach sind sie mir sehr gleichgültig, weniger dem weiblichen nach: ich bin verwundert, so viel Lebhaftigkeit und selbst Reiz unter ihnen anzutreffen. Freuen kann ich mich zwar an den Menschen nicht mehr, selbst auch nicht an den Frauen; doch bleibt dies letztere Element immer noch das einzige, das mir ab und zu zu Illusionen verhilft, denn über die Männer kann ich mir keine Illusionen machen. So spiele ich manchmal hier mit ganz feinen Seifenblasen: zerbläst unsere heiße Atmosphäre augenblicklich die eine, so macht es mir Spaß, sogleich die zweite wieder steigen zu lassen.' Nach neuerdings bekannt gegebenen Erinnerungen von nächstbeteiligter Seite kann uns die hauptsächliche Beziehung dieser vertraulichen Ergüsse an den intimsten Freund, für den sie einzig bestimmt waren, nicht mehr zweifelhaft sein. In den Beginn des Jahres 1852 fällt seine Bekanntschaft mit der Familie des reichen rheinischen Kaufmannes Wesendonck, ein Verkehr, der im Laufe der nächstfolgenden Jahre zunehmend an freundschaftlicher Vertrautheit gewann. Otto Wesendonck, ein jüngerer Bruder des Frankfurter Parlamentsmitgliedes gleichen Namens, hatte sich damals seit einiger Zeit, als Vertreter eines New-Yorker Hauses, an der Seite einer liebenswürdigen jungen Gattin, in großem Luxus in Zürich niedergelassen und daselbst, bis zur Errichtung einer eigenen Villa, in den Räumen des Hôtel du lac Wohnung genommen. ‚Die persönliche Bekanntschaft Richard Wagners machten wir im Jahre 1852, im Hause seiner Dresdener Freunde, der Familie Marschall von Bieberstein' (S. 321), erzählt Frau Mathilde Wesendonck in einem, ihren Erinnerungen an den Meister gewidmeten Gedenkblatt.[1] (Diese Zeitangabe stimmt genau zu den brieflichen Äußerungen an Uhlig.) Durch welche Eigenschaft die noch so jugendliche Frau dem gereiften Geiste des Künstlers sogleich eine so freundliche Teilnahme abgewinnen konnte, geht aus ihrer eigenen Erwähnung deutlich hervor, wonach er sie ein weißes Blatt genannt und ‚sich vorgenommen habe, es zu beschreiben'. Es war, neben aller blühenden Anmut und Schönheit, die warme, durch keine falsche Erziehung verbildete und verdorbene Empfänglichkeit ihres Geistes und Gemütes. ‚Der Künstler wendet sich an das Gefühl und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird ihm hiermit gesagt, daß er eben nicht verstanden worden ist.'[2] Und so konnte er, dem seiner ganzen Natur nach die ‚Männerfreundschaft' als das edelste und herrlichste Verhältnis über alles ging,[3] wenn er unter denen, die dafür gelten wollten, nach Männern vergeblich suchte,

[1] Allg. Mus.-Zeitung 1896, S. 92/93. — [2] Ges. Schr. IV, S. 289. — [3] An Liszt, S. 63.

sich hingegen wohl ‚durch ein feucht glänzendes Frauenauge mit neuer Hoffnung durchdringen lassen'.[1] Hier war ein Gefühl zu der ihm entsprechenden Erkenntnis zu erwecken und anzuleiten, wie er es lange vor dieser besonderen Begegnung, im Hinblick auf Brünnhildes Erweckung durch Siegfried an Röckel geschrieben hatte: ‚In unseren feurigen Dresdener Gesprächen gerieten wir schon darauf: nicht eher sind wir (als menschliche Gesellschaft) das, was wir sein können und sollen, bis — das Weib nicht erweckt ist'.[2]

Wie sehr er es andererseits bedurfte, sich mit ‚neuer Hoffnung durchdringen zu lassen', darüber belehrt uns recht augenscheinlich eine entscheidende Erfahrung des gleichen, so hoffnungsvoll begonnenen Winters von 1851 zu 52. Aus wahrer Sehnsucht, endlich einmal sein, noch nie vernommenes ‚Lohengrin'-Vorspiel zu Gehör zu bekommen, andererseits durch das scheinbare Vorhandensein eines enthusiastischen Zuhörerkreises dazu ermutigt, hatte er um diese Zeit im Sinne, im nächsten Sommer ein großes Instrumental- und Vokal-Konzert aus seinen Werken zu veranstalten; die Auswahl der dafür bestimmten Fragmente war gleichsam als die musikalische Ausführung seines biographischen Vorwortes zu den ‚drei Operndichtungen' gedacht. Er beabsichtigte dazu für den Monat Juli, gleich nach Beendigung der Theatersaison, das in diesem Winter ausnahmsweise sehr gute Züricher Orchester zu achttägiger Probe zu engagieren; zu derselben Zeit gedachte er dann die besten Musiker der Umgegend, Bern, Basel, St. Gallen ꝛc. zur Mitwirkung einzuladen, um auf diese Weise ein tüchtiges Orchester von 20—24 Violinen zusammenzubringen. Das bereits völlig ausgeführte Programm[3] und überhaupt der ganze Gedanke machte ihm völlige Freude. Er war ihm, im Fall eines guten Gelingens, gleichsam die vorbedeutende Gewährleistung für die Möglichkeit fernerer, umfassenderer Unternehmungen. ‚Ich zweifle nicht', schreibt er in diesem Sinne an Röckel, ‚daß mir — wenn ich soweit bin — hier einmal die Mittel geboten werden, meine dramatischen Kompositionen nach meinem Sinne zur Darstellung zu bringen. Dazu gehört natürlich, daß ich eine Reihe von Jahren mich ausschließlich der Ausbildung eines Darstellerpersonales, wie ich es bedarf, widme: habe ich das zu meiner Zufriedenheit erreicht, so führe ich dann in einem besonders errichteten, leicht konstruierten, aber zweckentsprechenden Theater ein Jahr lang alle meine Werke, und namentlich auch meine Nibelungendramen auf, um — wenn auch nicht mein Ideal, so doch wenigstens das erreicht zu haben, was ein Einzelner nach Menschenmöglichkeit erreichen kann.'[4] Als Übergang dazu stellte er sich, vielleicht schon im Sommer 1853, eine vollständige Aufführung seiner bisherigen drei Werke, des ‚Holländers', des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' vor,

[1] An Uhlig, S. 175. — [2] An Röckel, S. 8. — [3] Uhlig, S. 133. — [4] An Röckel, S. 17.

aus denen das beabsichtigte Konzert gleichsam den ‚musikalischen Auszug‘ bieten sollte.[1] Allerdings sollten seine enthusiastischen Züricher Verehrer dazu nicht ‚ängstlich dasitzen und über Zinsen und Zinseszinsen brüten‘, sondern ‚einmal ein paar lumpige Taler Kapital daran wagen‘. ‚Ich zehre immer Kapital auf‘, ruft er ein anderes Mal, ‚wie ungeeignet, daß ich dagegen nur mit Zinsen gefüttert werde!‘ Für jetzt handelte es sich um nichts weiteres, als um die garantierende Sicherstellung der paar tausend Francs, welche das Konzert höchstens für sich beanspruchen konnte. So lange er sich mit dem belebenden Gedanken dieses Unternehmens — und seiner ferneren Perspektive — tragen durfte, hielt auch Gesundheit und gute heitere Stimmung vor. Aber schon in den ersten Wochen des neuen Jahres mußte sie der traurig bitteren Verfassung weichen, die uns bereits in den zuvor mitgeteilten Klagen entgegenklingt. ‚Da sitz' ich nun wieder, mit all meinem Wünschen, Dichten und Trachten: jedes meiner Vorhaben muß ich sogleich in seiner öden, grauen Unmöglichkeit erkennen. Das Einzige, was mich in glücklicher Täuschung erhalten könnte, bleibt mir aus: — Teilnahme, wirklich meinem Ohr laut werdende Teilnahme! Alles, was ich berühre, hängt den Kopf, seufzt, schweigt, und fällt nach dieser Mühe ins alte Leder zurück. Alle weiteren Absichten, die ich mit meinem Konzerte verband, sind mir durch dieses Leder meiner Freunde im voraus zu nichte geworden.‘ ‚Wie zäh, wie langweilig und stumpfig löst sich mir alles von dieser Außenwelt los — so daß mir nur die Reue übrig bleibt, je auf Äußeres gerechnet zu haben. Nun freß' ich mich wieder in mich hinein, und zehre da, bis ich zur Stillung meines Hungers — mich verzehrt haben werde!‘[2]

Unerfüllt blieb ihm somit das Bedürfnis, bevor er an die Ausführung seines übergroßen neuen Werkes schritt, sich durch die Anhörung bloßer Fragmente seines, vor nun vier Jahren vollendeten, von ihm selbst noch nicht vernommenen ‚Lohengrin‘ eine förderlich erfrischende Anregung zu bereiten. Unerfüllt auch das Verlangen, sich Anderen verständlich und ergreifend mitzuteilen und dadurch den Boden für Künftiges, Größeres zu bereiten. Dagegen trat nun auch in diesem Jahre von Neuem die Forderung an ihn heran, in den Züricher Abonnementskonzerten als Dirigent sich zu betätigen. ‚Drei Symphonieen bin ich angegangen worden, wieder zu dirigieren; ich wähle: achte, Pastorale und C moll. Im übrigen halte ich mir alles vom Halse; mein Ekel ist immer größer geworden: ich lebe nur noch meiner Gesundheit und — meinem dramatischen Vorhaben.‘[3] Es blieb indeß nicht allein bei den drei genannten Symphonieen; schon gleich im ersten der drei Konzerte (am 20. Januar), dessen Abschluß die achte Symphonie bildete, kam als Eingang die ‚Egmont‘-Musik hinzu, im zweiten (am 17. Februar)

[1] An Uhlig, S. 134. — [2] An Uhlig, S. 144. 145. — [3] An Uhlig, S. 130.

ging der Cmoll-Symphonie die ‚Coriolan'-Ouvertüre voraus. Das dritte (am 16. März) brachte gar außer der Pastorale die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre. ‚Vorgestern führte ich die Egmontmusik und die achte Symphonie auf', meldet er Uhlig, ‚die Aufführung war — lache nicht! denn ich weiß, was ich sage — vortrefflich. Nur litt ich unter der großen Abspannung meiner Nerven sehr'. ‚Den Egmont-Entreakt hatte ich dem Hoboisten auf meinem Zimmer, wie einer Sängerin, einstudiert: der Mensch war außer sich vor Freude über das, was er endlich herausbrachte.' Besonders erfreute ihn das Entzücken des Nichtmusikers Herwegh über diese Beethoven-Aufführung: dieser behauptete geradezu, sie sei göttlich gewesen.[1] In gleichem Sinne berichtet er über das Gelingen der Cmoll-Symphonie: ‚ich glaube, die Aufführung würde Dich nicht kalt gelassen haben; wenigstens ist sie bei weitem besser als die Dresdener, wo ich immer aus lauter Respekt vor Euch erhabenen Kgl. Kammermusikern das Beste, was zu sagen gewesen wäre, verschlucken mußte. Ich wollte nur, Du hörtest hier das Violoncellthema des zweiten Satzes spielen, und verglichest es mit dem verlederten Holz im Vortrage Eurer berühmten Buchstabenspieler!' Hinsichtlich der ‚Coriolan'-Ouvertüre tat es ihm wohl, den dichterischen Gegenstand in Gestalt des später allgemein bekannt gewordenen Programmes bestimmt und deutlich zu kennzeichnen. Wer diese Erläuterung von Stelle zu Stelle genau verfolgte, muß sich eingestehem, ohne sie das über alles plastische Tonstück gar nicht verstanden zu haben, außer wenn es ihm selbst bereits gelungen war, aus der allgemeinen Bezeichnung ‚Ouvertüre zu Coriolan' gerade die eine bestimmte Szene herauszufühlen: mit dem nun gewonnenen Verständnis war nun aber der Genuß der Tonschöpfung für die Musiker, wie für das Publikum überwältigend erhaben. Der Entschluß, endlich auch die

[1] ‚Im Januar 1852', erzählt ein gewisser Dr. Rollet, Freund Alfred Meißners und Bewunderer Gutzkows, als überall verwiesener ‚Jung-Österreicher' damals in Zürich weilend, ‚wurden im vierten Abonnements-Konzert der Züricher ‚Allgemeinen Musikgesellschaft' unter Wagners Leitung die Musik zu Egmont und Beethovens siebente (?!) Symphonie zur Aufführung gebracht, und zwar, einzig durch seinen Einfluß, in einer Weise, daß alles von der Gewalt des Genius' Beethovens unwiderstehlich, wie niemals, ergriffen war. Ich wohnte nicht nur der Aufführung, sondern auch fast allen vorhergegangenen Proben dazu bei, sowie auch den Proben zu der im April desselben Jahres stattgehabten Aufführung des fliegenden Holländers und den Vorstellungen dieser Oper. Es war geradezu erstaunlich, mit welchem Geschick (!) er alle im einzelnen und im ganzen zu beleben wußte, mit welcher Großartigkeit er dem Werke den richtigen Schwung vom Anfang bis zum Ende zu geben verstand, mit welcher Ausdauer und unermüdlichen Kraft er den sturmerregenden und sturmbeschwörenden Kommandostab des Dirigenten führte. Mit Händen und mit Füßen, mit dem ganzen Leibe trat er in die lebhafteste Aktion, und man sah, daß es ihm in jedem Augenblick heiliger flammender Ernst damit war, vom ersten bis zum letzten Takte.' (Dr. Hermann Rollet in der Wiener ‚Neuen fr. Presse' vom 24. März 1883.)

‚Tannhäuser'-Ouvertüre in das Programm der Züricher Konzerte aufzunehmen, wurde fast nur durch das Drängen Herweghs eingegeben, gefaßt und durchgeführt. ‚Herwegh — wohl der einzige Mann, dem ich mich bis zur vollsten Sympathie verständlich machen konnte — bat mich inständig, ihm doch die Tannhäuser-Ouvertüre vorzuführen; ihm zu Liebe überwand ich meine Abneigung gegen dies Unternehmen, bot alles auf, um die Schwierigkeiten desselben zu überwinden, und brachte so — immer das Auge auf Herwegh — eine Aufführung zustande, die mich endlich selbst überrascht und ungemein erfreut hat.' Die Musikgesellschaft ließ ihm dazu die besten Geiger 2c. aus Basel, Aargau, Schaffhausen u. s. w. kommen, fast lauter deutsche Musikdirektoren: 18 bis 20 Geigen, 6 Bratschen und 5 Violoncelle; auch hatte das kleine Züricher Orchester durch die vorausgegangenen gemeinsamen Übungen große Fortschritte gemacht: Klarinette, Oboen und Horn machten ihre Sachen ganz vorzüglich. Ein sehr bezeichnender Zug: sogleich in der ersten Probe der Ouvertüre (ca. 20. Februar), die bereits gegen alles Erwarten gut ausfiel, verlangten die Musiker nach dem Vorgang der ‚Coriolan'-Ouvertüre eine poetische Erläuterung des Inhaltes von ihm, weil sie dann ‚besser spielen könnten'. Das war ihm doch in seinem Dresdener Orchester nicht begegnet. Er setzte das bekannte Programm dazu auf; bei dieser Gelegenheit durchlas er noch einmal, was Liszt in seiner Tannhäuserschrift darüber geschrieben hatte, und geriet von Neuem in Staunen über dessen geniale Befähigung, die durch die Musik erregten Empfindungen genau und scharf in Worten zum Ausdruck zu bringen.[1]

Schon die Proben waren fleißig besucht. ‚Niemals vergesse ich den Eindruck der ersten Probe zur Tannhäuser-Ouvertüre unter Wagners Leitung, im dunklen Saal des alten Kaufhauses in Zürich', berichtet eine begeisterte Zuhörerin.[2] ‚Es war ein Taumel des Glückes, eine Offenbarung; Zuhörer und Musiker waren elektrisiert.' Die Aufführung selbst übertraf seine Erwartungen; wie im Sturm schien sie ihm Herzen zu öffnen, deren matter Schlag sie ihm bis dahin ganz gleichgültig lassen mußte. Nicht der Beifallstumult, den sie unmittelbar hervorrief, sondern die tieferen Wirkungssymptome, die ihm erst allmählich zur Kenntnis kamen, waren dabei für ihn das Maßgebende. ‚Namentlich die Frauen sind um und umgewendet worden; die Ergriffenheit war bei ihnen so groß, daß Schluchzen und Weinen ihnen helfen mußte. Merkwürdig waren mir die Berichte über die erste Wirkung, die sich meist als ungeheure Wehmut äußerte: erst nachdem sich diese in Tränen Luft gemacht, kam das Wohlgefühl der höchsten, überschwenglichen Freude. So sehr auch mich jetzt mein eigenes Werk wieder ergriff, war ich zunächst über diese ungemein heftige Wirkung erstaunt. Gerade eine Frau

[1] An Liszt I, S. 166. — [2] Frau M. Wesendonck, Allg. Mus.-Zeitung 1896, S. 92.

löste mir aber das Rätsel: ich bin den Leuten als niederschmetternder Bußprediger gegen die Sünde der Heuchelei erschienen. Nach dem, was ich hier mit ihm angerichtet, bilde ich mir jetzt plötzlich auf dieses Tonstück etwas ein; ich weiß mich wirklich auf keine andere Tondichtung zu besinnen, die eine ähnliche Wirkungsmacht auf sinnlich-sinnvolle Gemüter auszuüben imstande wäre. Aber im Konzertsaal ist ihr Platz, nicht nur vor der Oper im Theater: dort würde ich, wenn ich es bestimmen dürfte, nur das erste Tempo der Ouvertüre ausführen lassen; das übrige ist — im glücklichen Falle des Verständnisses — zu viel vor dem Drama, im anderen aber zu wenig.'[1]

Wie er sich, statt der geplanten Vorführung bedeutsamer Fragmente aus seinen Werken in einer wohlangeordneten Zusammenstellung, mit der vereinzelten ‚Tannhäuser'-Ouvertüre begnügen mußte, gerade so ging es ihm auch mit der beabsichtigten Gesamtaufführung seiner drei älteren Werke. Statt diese nämlich ganz für sich und außerhalb des Repertoireganges nach sorgfältiger Vorbereitung als außerordentliches Ereignis seinem Publikum vorzuführen, konnte er sich schließlich der schon früher an ihn herangetretenen Zumutung nicht erwehren, seinen ‚fliegenden Holländer' einzeln im Züricher Operntheater zum Besten zu geben. Bereits seit Monaten hatte ihm der Theatermusikdirektor Schöneck, ein junger, talentvoller, zum Dirigenten äußerst befähigter, ungemein lebhafter und feuriger Mann, mit der Bitte angelegen, die Oper zu einem Benefiz unter Anleitung des Meisters geben zu dürfen. ‚Fast schwanke ich schon', schreibt er Uhlig am 22. Januar, ‚da ich mich gestern überzeugen mußte, daß die Darsteller allerdings recht gut vorhanden sind; der Direktor verspricht in bezug auf Dekoration das Undenklichste zu leisten, das Orchester würde sich freiwillig zu einer anständigen Stärke erheben.' Vorübergehend geriet die Sache ins Schwanken: ‚Gott sei Lob!' ruft er dazu aus, ‚so hätte ich fürs nächste diese Marter vom Halse.'[2] Dann aber heißt es (20. März): ‚Ich kann's nicht mehr hintertreiben, meine hiesigen Freunde drängen mich zu sehr. Ein Dekorationsmaler und Maschinist sind für die Inszenesetzung eigens verschrieben; für Orchester u. s. w. soll alles mögliche geschehen; die Sänger sind geeignet, und so — wird die Aufführung wahrscheinlich gut, vielleicht recht gut werden.' Aber eine Last von Arbeit und Unruhe sammelte sich daraus für ihn an, die ihm um so störender kam, als mit der vorrückenden schönen Jahreszeit das drängende Verlangen sich einstellte, endlich ungehindert seiner Nibelungen-Dichtung sich zuzuwenden. Zunächst war die in seinen Händen befindliche Partitur einer Umarbeitung zu unterziehen. In dem seit der Vollendung des älteren Werkes verflossenen Jahrzehnt hatte sich seine Instrumentationsweise, namentlich was

[1] An Uhlig, S. 173/74. Vgl. die verwandte Bemerkung über das Genre der Opernouvertüre überhaupt Ges. Schr. IV, S. 242. — [2] An Uhlig, 26. Februar 1852 (S. 165).

die Benutzung der Blechinstrumente betraf, wesentlich geändert. Die Orchesterstimmen hatte er sich durch Vermittelung Heines aus Dresden bestellt; als sie aber eintrafen und Schöneck sie nach der neuredigierten Partitur einrichten wollte, fand er zu seiner Verwunderung, daß diese Stimmen bereits sehr umständlich nach einer anderen gründlicheren Bearbeitung abgeändert waren. Sogleich fielen dem Künstler seine von ihm selbst bereits vergessenen, zwecklosen Bemühungen wieder ein, die er sich seinerzeit in Dresden (zwischen ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘) um eben diese Partitur — zunächst für Leipzig — gegeben und die dann auch der Dresdener Partitur zugute gekommen waren (S. 149), — leider für beide Orte vergeblich![1] ‚Den 20. fliegt hier mein Holländer‘, heißt es am 4. April, ‚an Meer und Felsen wird gemalt, an Schiffen 2c. gezimmert, daß alles kracht: das wird für mich wieder eine gute Hetze werden!‘[2]

Die ‚Hetze‘ blieb nicht aus, sie wurde aber noch durch allerlei unerwartete Nebenumstände verschärft. Der Theaterdirektor Löwe hatte seinem Versprechen gemäß die fehlenden Musiker engagiert; mochten seine Bedingungen nun aber nicht eben von besonders lockender Art gewesen sein oder was sonst die Ursache war, — kurz, im rechten Moment trafen nicht die bestellten Musiker, sondern ihre schriftlichen Absagen ein, und wollte der Künstler nicht das Gelingen aufs Spiel setzen, so mußte er für eine Aufführung, die ihm keinerlei Honorar oder materielle Vergütung eintrug, für sein eigenes Geld die fehlenden Kräfte schaffen, indem er mehrere ihm von der ‚Tannhäuser‘-Ouvertüre her bekannte Musikdirektoren aus Aarau, Burgdorf u. a. O. nach Zürich berief, denen er aber aus eigenen Mitteln für zehn Tage die einzubüßenden Stundengelder zu bezahlen hatte! ‚Nur noch das: Löwe ist Jude!‘ teilt er dem fernen Getreuen zur Erklärung dieser ihm abgezwungenen ‚Splendidität‘ mit.[3] Aber auch hierbei blieb es nicht stehen. Als vielmehr die Aufführung sich näherte (sie war bereits um fünf Tage verschoben worden), stellte sich, wegen gewisser szenischer Vorbereitungen, der Ausfall einer Vorstellung vor dem Aufführungsabend als unumgängliche Notwendigkeit heraus: zu diesem Opfer war nun der Direktor wieder nicht zu bewegen und wußte es so einzurichten, daß ihm der Meister endlich auch noch gegen sein Sträuben die Auszahlung einer wegfallenden Theatereinnahme aufzwang! Und doch, was blieb ihm in solchen Fällen übrig, außer etwa alles aufzugeben und sich ganz zurückzuziehen? Wie oft, und in immer vergrößertem Maßstabe, hat sich nicht auch diese Erfahrung in seinem ferneren Wirken wiederholt, bis zu dem auf seinen Schultern zurückbleibenden Defizit der ersten Bayreuther Festspiele von 1876! ‚Ich lasse sicher keinen Holländer mehr fliegen!‘ rief er gleich nach dem Ereignis.[4]

---

[1] An Uhlig, S. 178 u. 182. — [2] Ebenda S. 181. — [3] Ebenda S. 185. — [4] Ebenda S. 186.

Inzwischen war die am Sonntag, den 25. April vor sich gegangene Aufführung in der Tat für Zürich ein ‚Ereignis' geworden. Sie fand bei sehr stark erhöhten Preisen (1. Rang zu 5 Fr.) und bei übervollem Hause unter Schönecks Leitung statt. Leider war der Träger der Hauptrolle an dem Abend nicht gut disponiert, während Frau Rauch-Wernau als Senta den vollen Glanz ihrer stimmlichen Mittel und darstellerischen Fähigkeiten bewährte. Von gleichem Erfolge waren die drei folgenden Vorstellungen, am Mittwoch, Freitag und Sonntag (2. Mai) begleitet, immer vor vollem Hause und bei den gleichen erhöhten Preisen. Dem unbeschreiblichen Eindruck, den sein Werk bei dieser Gelegenheit hervorrief, widmet er in den Briefen an Liszt einige Worte, die das Ausnahmsweise, Unmittelbare desselben sehr lebendig hervorheben: ‚Philister, die nie in das Theater oder in das Konzert zu bringen waren, besuchten jede der vier Vorstellungen in einer Woche, und gelten jetzt für verrückt geworden. Bei allen Frauen habe ich einen gewaltigen Stein im Brette gewonnen. Die Klavierauszüge werden halbdutzendweise bestellt.'[1] Die dritte Vorstellung (am Freitag, 30. April) dirigierte der Schöpfer des Werkes persönlich und wurde danach unter rauschendem Jubel bekränzt und mit Blumen überschüttet. Der betriebsame Direktor bedauerte nichts mehr, als daß er unmittelbar nach der vierten Aufführung mit seiner Gesellschaft zur Sommersaison nach Genf gehen mußte. Er sah nun ein, daß er die Oper mit dem gleichen Erfolge noch vier Mal hätte geben können. Ernster auf die Sache eingehend, als die mehr das Äußere des Vorganges berührenden Zeilen an Liszt, sind seine an Uhlig gerichteten Betrachtungen über den künstlerischen Wert der Gesamtdarstellung. ‚Die Aufführungen', meldet er diesem, ‚wurden von der zweiten an, wo der Baritonist wieder bei Stimme war, ganz gut, — natürlich aber nur im Sinne der ‚Oper'. Die erste Aufführung klärte mich bereits darüber auf, daß ich alle Illusionen für das ‚Drama' aufgeben und mich einzig damit begnügen mußte, daß ich das Stück ‚Oper', das noch im fliegenden Holländer steckt, gehörig zur Geltung brächte. Somit mußte der Erfolg mich eigentlich ganz kalt lassen, und nicht das mindeste ist dadurch in meiner innigst bewußten Stellung zum Theater und Publikum geändert. Daß aber der Holländer auch als ‚Oper' wirkte, ist mir erklärlich geworden, und ich gebe auch gern zu, daß der Eindruck auf mein Publikum ein sehr ungewohnter, tiefer und ernster war.'[2]

Leider hatte ihn die ‚Holländerei' für vier volle Wochen aus aller Sammlung gerissen, deren er jetzt so dringend bedürftig war. Die ihm diktierte Enthaltung von geistiger Beschäftigung hatte er, den Forderungen seiner Natur gegenüber, sehr bald als einen ‚großen Irrtum' erkannt. ‚Bald

[1] An Liszt, Briefwechsel I, S. 178. — [2] An Uhlig, S. 184 85.

werdet Ihr erfahren, daß ich in der Nibelungendichtung drin sitze; es ist meine einzige Rettung', hatte er schon im Januar an Uhlig gemeldet. Kleinere literarische Ansprüche waren inzwischen doch auch an ihn herangetreten: so hatte er sich mit seinem vom 25. Januar datierten offenen Brief an Franz Brendel über die Aufgabe einer musikalischen Zeitschrift[1] sogar wieder einmal in Angelegenheiten gemischt, die ihm bereits recht entfremdet waren. Bei solchen Versuchen, den umgebenden Zuständen etwas Erquickliches abzugewinnen, peinigte ihn stets das Gefühl der Selbstbelügung. Der Frühling kam und verscheuchte die trübe Stimmung. ‚Die Natur erwacht und ich erwache mit ihr aus winterlichem Mißmute. Meine große Dichtung nimmt mich immer stärker ein: bald werde ich in Arbeit sein', heißt es am 25. März. ‚Der Reichtum wächst fast schon bis zum Übermaß, und ich muß bald beginnen, damit ich ihn bald los werde. Allerdings — das wird etwas, das wird es, was ich kann!' Am 4. April: ‚Der vollständige Entwurf zu meinem großen Vorspiel ward in diesen Tagen fertig, und der kommende Sommer soll meine ganze große Dichtung vollendet sehen.' Und am 9. April (offenbar mit Bezug auf die Walküre'): ‚Mit Mai werde ich vollauf im Dichten stecken: bereits entwerfe ich.' Genau in dieser entscheidenden Zeit kam für einen vollen Monat die ‚Holländerei' dazwischen! Leider wurde ihr unerwarteter Anspruch an seine materielle Leistungsfähigkeit (statt daß sie ihm von Rechts wegen etwas eingetragen hätte!) von verhängnisvollen Folgen für die Erfüllung eines sehnsuchtsvollen Wunsches: sich im Sommer eine kleine Reise nach Italien zu gestatten. Die darauf bezüglichen Ausbrüche seines inneren Verlangens durchflechten sich während des ganzen Frühjahrs immer mit den Nachrichten über das Vorschreiten seiner Arbeit, und immer regen sie sich aufs neue, wenn die Sonne draußen nach trüben Tagen am hellsten scheint und das Wetter anhaltend schön ist.[2] ‚Wüßte ich nur, wie das anzufangen wäre! — auf diesen Seufzer antwortet mir nur meine eigene Stimme als Echo von einer Wand von Leder her, die rings um mich gezogen ist!' — Eine große Veränderung hinsichtlich seiner Wasserkuransichten hatte sich im Laufe des Winters vollzogen. An den Besuch einer Wasserheilanstalt dachte er nicht mehr. Er entsann sich, schon durch Kietz in Paris von einem dortigen deutschen Wasserarzte, Dr. Karl Lindemann, vernommen zu haben, dem sein alter Freund nachgerühmt hatte, er wäre durch ihn bei sehr gelinder Wasseranwendung von einem sehr bösen Übel geheilt worden. Verschiedene Umstände wirkten

[1] Ges. Schr. V, S. 65/81: ‚Über musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik'. Er erschien ursprünglich in der N. Z. f. M., Bd. XXXVI, S. 57; ihm folgte bald darauf (S. 105) der bereits ein Jahr früher geschriebene ‚Brief an Franz Liszt über die Goethestiftung'; dann wurden beide nochmals unter dem Titel: ‚Zwei Briefe von Richard Wagner' als Broschüre veröffentlicht. — [2] An Uhlig, S. 172. 183. An Liszt I, S. 170. 171. 178. 179.

zusammen, um sein Vertrauen zu diesem tüchtigen Arzte zu bestärken. Vor Allem schon die volle Unmöglichkeit, sich zu halben Jahren in eine solche Heilanstalt zu setzen: ‚allem geistigen Leben und Produzieren vollständig Valet zu sagen, ist für mich der erste Quell zu neuen Beunruhigungen und Leiden.' Unter diesen Verhältnissen war ihm ein Kurplan sehr willkommen, den ihm Lindemann auf eine sehr genaue Mitteilung seines Zustandes hin entwarf. Er bestand bei gelinder Wasseranwendung bloß in einem geeigneten Diätetisieren und war auf eine sehr lange Dauer berechnet: ungestörtes künstlerisches Arbeiten war ihm aber dabei nicht untersagt, sondern völlig zur Pflicht gemacht. Somit sah er sich mit zunehmender Sommerwärme für Kur und Arbeit nur nach einem geeigneten Erholungsaufenthalt in den Bergen um, und auch diesen aufzufinden ward ihm bald Gelegenheit.

Bereits zur vierten ‚Holländer'-Aufführung war nämlich der Dresdener Kammermusikus Kummer, mit seiner ihm kürzlich vermählten jungen Gattin, Julie Ritter, nach Zürich gekommen. Sie hatten sich zunächst nach dem Kurort Elgg begeben, diesen aber zu unheimlich gefunden und sich nach Zürich zurückgewendet, das sie durch des Meisters Anwesenheit unwiderstehlich anzog. ‚Wir haben ihnen nun', schreibt Wagner an Uhlig, ‚eine Viertelstunde von der Stadt, auf der Höhe, eine Sommerwohnung verschafft. Die Lage war so schön, und ich bin der Landluft und Frische so bedürftig, daß ich mich schnell entschloß, in derselben Wirtschaft auch zu mieten.'[1] Am Mittwoch, den 12. Mai, bezog er diesen anmutigen Sommersitz auf dem Berge oberhalb Flunterns in der ländlichen Wirtschaft zum ‚Rinderknecht', von dem uns das bereits erwähnte Gedenkblatt der Frau Wesendonck so anschaulich zu berichten weiß. Dort ‚entzückte ihn die herrliche Fernsicht auf das lachende Limmattal, den See und die schneebedeckten Häupter der Glarner Alpen. Dort hat er viel gearbeitet, dort auch seine Freunde bewirtet mit vortrefflichem, nach englischer Sitte am Spieße (S. 408) gebratenen Kalbsbraten, den Frau Minna bereitete. An Besuchen aus Deutschland fehlte es nicht; Freund Kummer nebst Frau (sie eine geborene Ritter, er Konzertmeister in Dresden) logierten sich für die Sommerzeit auf dem ‚Rinderknecht' ein. Frau Minna war eine vortreffliche Hausfrau und verstand, wie wenige, die Kunst: aus wenig Viel zu machen! Ein gern gesehener Gast war die Lieblingsschwester Richard Wagners, Frau Cäcilie Avenarius; stets übte ihre Gegenwart einen günstigen beruhigenden Einfluß auf seine häuslichen Beziehungen und seine Stimmung aus.'[2] Allerdings scheinen bei dieser Schilderung einer so regen Geselligkeit in des Meisters ländlichem Aufenthalt mehr die ersten Wochen desselben vorgeschwebt zu haben, besonders seine Geburtstagsfeier am 22. Mai, mit welcher er in

[1] An Uhlig, S. 185. 190, 91. — [2] Allg. Musikzeitung 1896, S. 92.

sein vierzigstes Lebensjahr eintrat. Dort oben auf dem ‚Rinderknecht' gelangte an ihn auch die erste Einladung nach dem benachbarten Mariafeld bei Herrliberg am Züricher See,[1] wo Dr. François Wille, ehemals Hamburger Journalist und Schleswig-Holsteinscher Deputierter in der Frankfurter Pauluskirche, auf einem, ein paar hundert Fuß über dem See unter herrlichen Nuß-, Linden- und Ahornbäumen ganz versteckt gelegenen Landhaus seinen Sitz hatte. An einem schönen Maisonntag machte Wagner, mit Herwegh gemeinschaftlich, seinen ersten Mariafelder Besuch, den er in der Folge, von seiner Frau oder Herwegh begleitet, gern und nicht selten auf ganze Tage wiederholte. Etwas erhöht auf einer Terrasse, von Wiesen und Weinbergen umgeben, lag inmitten des Gartens das gastliche Haus, das in seiner ganzen Bauart eine gewisse altväterische Würde an der Stirn trug, wie es denn schon im vorigen Jahrhundert der Landsitz eines Züricher Patriziers gewesen sein mochte. Zwei alte Nußbäume und eine hohe stolze Platane beschatteten die Einfahrt; über eine stattliche hohe Freitreppe gelangte man in den großen, mit mächtigen, reich geschnitzten Schränken besetzten, weißgetünchten Hausflur, auf den sich vier dunkelbraune, mit großen Supporten versehene Türen öffneten. Die weißen Stubendecken waren reich mit Stuck geziert, die aus braunem Nußbaumholz geschnitzten Möbel und riesigen, dunkelgrün glasierten Öfen, mit Reliefs und Verzierungen fast überladen, ganz im Geschmack des vorigen Jahrhunderts. Von Garten und Haus blickte man über den See, auf das schöne bebaute Gelände des jenseitigen Ufers, wo sich in weiter klarer Ferne Dorf an Dorf, Landsitz an Landsitz reiht, und darüber hinaus auf die herrliche Kette der Glarner Alpen. Auch die auf der Südseite des Hauses gelegene Veranda, auf welcher man im Schatten alter Kastanien nach Tische den Kaffee zu nehmen pflegte, endigte in einen herrlichen Baumgang mit dem wundervollsten Ausblick über den tief unten liegenden See. In diese schweizerisch-patriarchalische Umgebung hatte sich der stämmige Mann, mit dem kaustischen Witz und den studentischen Hiebwunden im Gesicht, der fast ein volles Jahrzehnt im Mittelpunkt politischer Kämpfe gestanden, freiwillig zu vorzeitiger Ruhe zurückgezogen, als ‚nach dem Scheitern der ungeheuren Bewegung in Deutschland der Aufenthalt in Hamburg für die Teilnehmer an Allem, was sich ereignet, nicht mehr geboten schien.'[2] ‚Habe ich mein Leben lang für Demokratie und freie Verfassung gewirkt', hatte er gesagt, ‚so muß ich doch wohl dahin gehen, wo ich sehe und erlebe, wie das, was ich gewollt, sich in der Ausübung darstellt.' Und so war er in einem der anmutigsten Winkel der Schweiz

[1] Die vom 18. Mai 1852 datierte Beantwortung dieser Einladung bildet den ersten der von Frau E. Wille herausgegebenen ‚Fünfzehn Briefe von Richard Wagner' nebst daran geknüpften ‚Erinnerungen' (Berlin, 1894). — [2] E. Wille, Erinnerungen, S. 28.

besitzlich und ansässig geworden. Was Wagner an dem Hausherrn von Mariafeld schätzte, war nicht etwa ein höheres ‚Kunstverständnis', sondern das eigentümlich Markierte und zugleich schlicht und bieder Menschliche seines Wesens, weshalb er ihn einmal, da er ihn morgens im Garten antraf, mit den Worten begrüßte: ‚Guten Morgen, Adam!' Mit diesem einen prächtigen Worte ist alles zusammengefaßt, was sonstige ähnliche Anführungen aus seinem Munde nur mit anderen Worten umschreiben: ‚Sie haben keine Musik; Sie sagen, Sie schaffen nichts? Was tut's? Sie haben das Leben; wenn Sie dabei sind, kommt man zu eignen Gedanken.' Und wieder einmal soll er, nach den Erinnerungen der Frau Wille, die Goetheschen Verse auf ihn angewendet haben: ‚höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit'. In der stets belebten und heiteren Unterhaltung des Mariafelder ‚Trios' sei Altes und Neues nach der Eingebung des Augenblicks bunt durcheinander gekreist, wozu Jeder nach seinen Neigungen, Wille die Politik und Literatur, Herwegh die Naturwissenschaften heranzog. Ein ferneres Thema wird wiederholt in denselben Erinnerungen ausdrücklich erwähnt, in dessen mehrfacher Anführung wir deutlich die Einwirkung von ‚Oper und Drama' auf Herwegh, und Wagners Neigung zum Stabreim erkennen: die wurzelhafte Verwandtschaft der Worte und Begriffe. ‚Der Sinn einer Sprachwurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande', hatte der Künstler in seinem genannten großen Werke gelehrt. ‚Jenen alten Urwurzeln wohnt, wie den Wurzeln der Pflanzen und Bäume, so lange sie noch in dem wirklichen Erdboden (der Volkssprache) sich festzuhalten vermögen, unter der frostigen Schneedecke der Zivilisation eine immer neu zeugende Kraft inne.'[1] ‚Der Dichter ist der Wissende des Unbewußten; das Gefühl, das er dem Mitgefühl kundgeben will, lehrt ihn den Ausdruck, dessen er sich bedienen muß: forscht er nun aber nach der Natur des Wortes, das ihm von dem Gefühle als das einzig bezeichnende aufgenötigt wird, so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel des Wortes.' ‚Ehe wir unsere staatlich-politisch oder

[1] ‚Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternot wieder zu beleben vermag. Der nach Erlösung schmachtende Dichter steht jetzt im Winterfroste der Sprache da, und blickt sehnsüchtig über die pragmatisch prosaischen Schneeflächen hin, von denen das einst so üppig prangende Gefilde bedeckt ist. Vor seinem schmerzlich heißen Atemhauche schmilzt aber da und dort der starre Schnee, und siehe da! — aus dem Schoße der Erde sprießen ihm frische grüne Keime entgegen, die aus den erstorben gewähnten alten Wurzeln neu und üppig hervorschießen, — bis die warme Sonne des nie alternden neuen Menschenfrühlings heraufsteigt, allen Schnee hinwegschmilzt, und den Keimen die wonnigen Blumen entblühen, die mit lächelndem Auge froh die Sonne begrüßen.' ‚Oper und Drama' II (‚Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft'). Ges. Schr. IV, S. 160/61). Vgl. im Wagner-Lexikon den Artikel ‚Sprachwurzeln'.

religiös-dogmatisch bis zur vollsten Selbstunverständlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurückzuempfinden vermögen, sind wir auch nicht imstande, den sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln zu erfassen.' An diese Sätze werden wir durch die Erwähnung erinnert, die Beschäftigung mit der Ergründung der Wortwurzeln habe so oft in Ernst und Scherz die Mariafelder Gespräche durchdrungen. ‚Das Suchen nach Sprachwurzeln mußte sehr interessant sein; denn hierbei waren die Herren unermüdlich.' Im Übrigen dürfen wir der Versicherung der Hausfrau unbedingt Glauben schenken, der Meister habe in ihrem Hause keine Vergötterung gefunden, sondern sich dort frei und ungezwungen als Mensch unter Menschen bewegt. Wie Wagner in Wahrheit über diese sog. ‚Vergötterung' des Genius dachte, daß er in ihr nur einen Zustand der Entbehrung, des Leidens ersah, gerade davon haben wir uns bereits zuvor (S. 383) unzweifelhaft überzeugt. ‚Was er bei uns fand, war Freundschaft und schlichte Gastlichkeit; damit war er zufrieden. Wir vergaßen fast, daß er höhere Ansprüche machen dürfe.'[1]

Kaum 14 Tage nach seiner Ankunft auf dem ‚Rinderknecht' hatte er inzwischen seine regelmäßige Kur angetreten. Sie bestand in einem kalten Bade des Morgens und in einem viertelstündigen lauen des Abends; die Diät hatte mit dem Albisbrunner Radikalismus gebrochen und schloß ab und zu ein gutes Glas Wein nicht aus. ‚Mit Julie sind wir jetzt auf dem Lande allein', schreibt er Uhlig am 31. Mai. ‚Kummer ist bei Hahn' (dem Wasserarzt in Elgg), ‚wo er streng aushalten muß. Julie scheint mich sehr lieb gewonnen zu haben; wenigstens folgt sie mir aufs Wort.' Vor Allem *tat* ihm die freie Luft sehr wohl, in der er sich morgens, bevor er sich an die Arbeit setzte, zwei bis drei Stunden erging. Der durch die ‚Holländer'-Unruhen unterbrochene Entwurf der ‚Walküre' wurde hier auf der Höhe vollendet; am ersten Tage des neuen Monats sollte es an die letzte Ausführung der Dichtung gehen. ‚Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der Großartigkeit und Schönheit meines Stoffes: meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendeten Ausdruck gefunden. Nach diesem Werke werde ich wohl nicht wieder dichten! Es ist das Höchste und Vollendetste, was meiner Kraft entquillen konnte. Sind die Verse fertig, so werde ich von dann ab wieder ganz Musiker, um dann dereinst nur noch — Aufführer zu sein!'[2] In komischem Kontrast zu dem furchtbaren Ernst seiner Dichtung und seiner Stimmung dabei stehen heute für uns die wunderlich selbstüberhebungsvollen Erinnerungen an jene Sommertage, die vor längerer Zeit einer jener längstverschollenen jungösterreichischen Poeten der vierziger Jahre, H. Rollett, öffentlich zum besten gab. Der Verkehr mit poetischen Literaten

[1] E. Wille, Erinnerungen, S. 54/55. — [2] An Uhlig, S. 192.

hat ja von je her stets die größte Geduld des Künstlers beansprucht, besonders wenn sie ihren unbewußten Gegensatz zu dem Unbegriffenen oft vor sich selbst mit dem Mantel der Verehrung und Anhängerschaft verhüllten. Der eben genannte, bereits von uns erwähnte[1] Gutzkow-Bewunderer und Genosse Alfred Meißners, der sich durch einen im Juniheft der Zeitschrift ‚Helvetia' abgedruckten ‚gedrängten Umriß von Richard Wagners ganzem Wollen und Können im Bereiche der musikalisch-dramatischen Kunst'[2] wohl noch ein besonderes Verdienst erworben zu haben vermeinte, hatte sich für die Sommermonate in einem Bauernhause zu Fluntern, unterhalb der von Wagner bewohnten Anhöhe eingemietet, und traf von dort aus auf des Meisters täglichen Frühspaziergängen öfter um 7 Uhr morgens in einem auf der Hälfte des Weges belegenen Pavillon mit ihm zusammen. ‚Er schrieb damals an seinem Nibelungen-Texte und ich an meiner, im Jahre darauf bei O. Wigand in Leipzig erschienenen Jukunde'(!).[3] Auf diesen morgenlichen Begegnungen habe ihm Wagner ‚gewöhnlich' (?) das ‚Fertiggebrachte' von seiner Dichtung vorgelesen. ‚Da fehlte es, bei den oft entsetzlichen Formen seiner poetischen Sprache (!), natürlich nicht an manchen Bemerkungen von meiner Seite, die er anhörte, ohne sie jedoch scheinbar viel zu beachten.' Bei der Stelle ‚Winterstürme wichen dem Wonnemond' sei er, der Zuhörer, aufgesprungen und habe lebhaft seine Freude darüber ausgedrückt: er könne schon nicht erwarten, wie die Melodie dazu lauten werde. Da habe der Meister ein Blatt aus einem kleinen Notizbuch gerissen, mit Bleistift fünf Notenlinien darauf gezogen, die Gesangsmelodie dazwischen und den Text darunter gesetzt, und ihm das Ganze andeutend vorgesungen; das beschriebene Blatt aber habe er, Rollett, an sich genommen und sei somit in Besitz des ersten, in der Hauptsache beibehaltenen, musikalischen Entwurfes dieser Stelle gelangt. Wir entnehmen daraus aufs Neue, wie die Musik seiner Schöpfungen immer schon während ihrer dichterischen Ausführung in dem Meister lebte und webte; und gerade auch hinsichtlich der ‚Walküre' meldet er ausdrücklich in einem Briefe an Liszt vom 16. Juni, die Musik dazu werde ihm sehr leicht und schnell vonstatten gehen, denn sie sei ‚nur die Ausführung von etwas bereits Fertigem'.

[1] Seite 415, Anm. — [2] Er war darin schließlich zu dem Ergebnis gelangt, daß Wagner für die ‚Textdichtung', bei unzweifelhafter dramatischer Gestaltungskraft, ‚was die Leichtigkeit und Schönheit, Innigkeit und Sinnigkeit (!) in einfach volkstümlicher Form, kurz was Poesie der Sprache betrifft, die eigentliche Begabung in vollem Maße nicht zugemessen sei!' — [3] Mit der naiven Selbsttäuschung dieser eigenartigen Zusammenstellung stimmt die Aufrichtigkeit überein, womit er sich in demselben Zusammenhange fast darüber beklagt, daß ihn Wagner bei seinen ‚oftmaligen' Besuchen in des Meisters Stadtwohnung ‚stets mit einem Lächeln empfangen habe, welches zwar freundlich, aber nichts weniger als auf einer vertraulichen Basis begründet (!) erschien'. (Ein Autograph von Richard Wagner, Gedenkblatt von Dr. Hermann Rollett, N. fr. Presse v. 24. März 1883.)

Bei anhaltend trübem, grauem Wetter — ‚schlecht Wetter hatten wir im ganzen Juni'[1] — wurde die Dichtung aller drei Akte innerhalb der vier Wochen vom 1. Juni bis 1. Juli, nach genau einmonatlicher leidenschaftlicher Arbeit fertig. ‚Die Walküre habe ich in vier Wochen gearbeitet; hätte ich acht Wochen darauf verwendet, so würde ich jetzt besser auf sein.'[2] ‚Wenn ich so etwas fertig habe, so ist es mir immer, als hätte ich eine ungeheuere Angst aus dem Leibe geschwitzt, eine Angst, die gegen das Ende der Arbeit wächst, eine Art von Furcht, daß ich etwas verderben könnte: meine Chiffre mit dem Datum schreibe ich immer mit wahrer Hast darunter, als stünde der Teufel hinter mir und wollte mich vom Fertigwerden abhalten.'[3] Alle brieflichen Beziehungen zur Außenwelt sind während dieser Zeit abgebrochen; nur die Genesung von Uhligs schwer erkranktem jüngsten Kinde veranlaßt einen herzlichen Zuruf an den fernen Freund. ‚Dein Brief traf mich in der Gesellschaft meiner Frauen (es ist, neben Minna, die eben anwesende, Uhlig ebenfalls nahestehende Julie Kummer gemeint), die mit mir sogleich ahnten, daß er nur von Deinem Kinde handeln könne, da ich ihnen bereits von der Erkrankung desselben gemeldet. Wir standen Deine gräßlichen Sorgen mit aus und empfanden endlich die unsägliche Freude über die Rettung mit Dir.'

Sehr bald nach der Vollendung der ‚Walküren'-Dichtung wurde der ländliche Aufenthalt auf den Bergen abgebrochen, in der zweiten Juli-Woche ging es zur Stadt zurück. Vor Beginn des ‚Rheingoldes' bedurfte er dringend einer Reiseerfrischung: ‚ich muß in die Alpen und wünsche wenigstens die Grenze Italiens zu benaschen.' Vor dem Spätherbst, dessen war er sich deutlich bewußt, konnte er doch mit der Dichtung des ganzen Nibelungenwerkes nicht fertig werden: den beiden ursprünglichen Stücken, ‚Siegfrieds Tod' und ‚der junge Siegfried' stand ja nun ebenfalls eine starke Umarbeitung bevor. Außerdem hatte die Überreizung seiner Kopfnerven während der eben beendeten Arbeit an der ‚Walküre' es ihm unerbittlich klar gemacht, wie sehr er sich in solchen Dingen im Zaum zu halten habe, um sich beim Arbeiten mit eisernem Willen oft und schnell zu unterbrechen und durch starke Ausflüge die allzu heftige einseitige Anspannung der Gehirnfunktion wieder auszugleichen. So hatte denn der Gedanke, am Rande Italiens wenigstens nippen zu dürfen (da ihm die langerwünschte ‚italienische Reise' doch aus Mangel an Mitteln versagt blieb!), schon im voraus etwas Erfrischendes für ihn, und die Intervention Liszts machte es möglich, durch einen Vorschuß aus dem Weimarer ‚Holländer'-Honorar das wieder auszugleichen, was der Züricher ‚Holländer' an seiner Kasse verbrochen. Eine Einladung nach Basel als ‚Kampfrichter' bei einem eidgenössischen Gesangsfest war an ihn ergangen: er mußte die ihm zugedachte Ehre ablehnen. ‚Nach Basel habe ich abge-

[1] An Uhlig, S. 201. — [2] An Liszt I, S. 182. — [3] An Uhlig, S. 201.

schrieben: ich kann solchen Summs jetzt nicht aushalten,' meldet er Uhlig. Somit konnte er sich bereits am 10. Juli früh zu seiner Reise aufmachen, die ihn zunächst in rüstiger Fußwanderung in das Berner Oberland führte. Von der Höhe des Faulhornes aus genoß er der furchtbar erhabenen Aussicht in die Gebirgs-, Eis-, Schnee- und Gletscherwelt. ‚Ich marschiere tüchtig und bin gut auf den Beinen; nur bin ich mit meinem Kopfe noch nicht zufrieden; meine Gehirnnerven sind gräßlich angegriffen: Aufregung und Ermattung, nie rechte Ruhe! Viel besser wirds wohl nie mit mir werden; keine Kur der Welt vermag da etwas, wo nur Eines helfen würde: nämlich, wenn ich ein Anderer wäre, als der ich bin.' ‚Was haben mich wieder auf dieser Reise, in der wunderbaren Natur, die Canaillen von Menschen geärgert! immer muß ich mich mit Ekel von ihnen zurückziehen, und doch — sehne ich mich so nach Menschen.' ‚Herrliche Weiber gibts hier im Oberland; aber nur fürs Auge: Alles ist angefressen von wütender Gemeinheit.'[1] Den Glanzpunkt dieser Tour bildete der Marsch über den Griesgletscher durch das lange herrliche Formazzatal bis nach Domo d'Ossola. Auf der Höhe des ungeheuer wilden, wegen seiner Gefährlichkeit nur selten, von Leuten aus dem Haslitale oder Wallis, überschrittenen Gletscherpasses (über 8000 Fuß) fand sich, zum ersten Mal auf seiner Reise, auch Nebel ein, so daß sein Führer über die kalten Schnee- und Felsränder seine Not für einen möglichen Pfad hatte. ‚Aber nun dieses Absteigen! Aus den gräßlichsten Eisregionen nach und nach, über verschiedene Talstufen, durch alle Vegetationen des nördlichen Europas bis in das üppigste Italien hinabgedrungen! Ich war ganz berauscht, und lachte wie ein Kind, als ich aus Kastanienwäldern durch Wiesen und selbst Getreidefelder ging, welche wiederum ganz und gar mit Weindächern überdeckt waren, so daß ich oft unter einer Decke von Wein wanderte, ähnlich den Verandas, nur über ganze Flächen ausgedehnt, aus denen wiederum Alles wächst, was nur der Boden trägt. Dabei die unendlich reizende Mannigfaltigkeit der Berg- und Talformen, mit der anmutigsten Bebauung, hübschen Steinhäusern und — soweit das Tal — hübschen Menschen.'[2] Mit Humor schildert er sein erstes italienisches Gespräch: um Alles in der Welt konnte er sich dabei nicht besinnen, wie ‚Milch' auf italienisch hieß, weil dieses Wort in allen von ihm dirigierten italienischen Opern nicht vorgekommen war! ‚Von Domo d'Ossola fuhr ich an demselben Abend noch mit einer Retourkutsche nach Baveno am Lago maggiore. Diese Fahrt krönte noch den Tag; mir war selig dabei zu Mute, als ich endlich aus dem Wilden in das ganz Liebliche eintrat.'[3]

Anderen Tages fuhr er den See hinauf bis nach Locarno. ‚Leider störte mich wieder die Menschencanaille aus meiner reinen Stimmung: auf dem

[1] An Uhlig, S. 202/3. — [2] Ebenda, S. 204. — [3] Ebenda, S. 205.

Dampfschiff — voller italienischer Philister, die auch nicht übel sind — wurden arme Tiere, Hühner und Enten, die man transportierte, so niederträchtig gequält und dem schrecklichsten Verschmachten überlassen, daß mich die scheußliche Gefühllosigkeit der Menschen, die immer diesen Anblick vor Augen hatten, wieder mit rasendem Ingrimm erfüllte. Zu wissen, daß man nur ausgelacht wird, wenn man hier einschreiten wollte!!' Von Locarno begab er sich weiter nach Lugano als eigentlichem Ziel seines Ausfluges, wo er sich sogleich bei Entwerfung seines Reiseplanes einen mehrtägigen Aufenthalt vorgesetzt hatte, anfänglich sogar mit dem Gedanken, hier vielleicht mit der Dichtung des ‚Rheingoldes' sich zu beschäftigen.[1] ‚Hier in Lugano ist es wieder göttlich,' schreibt er am 22. Juli von dort aus bei großer Hitze an Uhlig, ‚aber die Einsamkeit plagt mich fürchterlich. Herwegh ist nicht gekommen, der hat jetzt verdrießliche Geschichten;[2] und so habe ich meiner Frau geschrieben, sie möge mit Peps kommen.' Mit ihr, die auf seinen Ruf alsbald eintraf, ging er dann nochmals an den Lago maggiore, über den Simplon nach Wallis, Chamounix, Mer de glace ꝛc. und über Genf und Lausanne nach Zürich zurück.

---

[1] An Uhlig, S. 196. — [2] Es war die peinliche Angelegenheit seiner Beziehungen zu dem russischen Emigranten Alexander Herzen und dessen Familie, die ihn mit tiefer Verstimmung erfüllte. ‚Wille suchte umsonst, den Herzen-Herweghschen öffentlichen Erklärungen in den Blättern ein Ende zu machen', erzählt Frau Wille in ihren Erinnerungen, ‚und übersandte dem Baron Herzen die Herausforderung Herweghs; jener weigerte sich darauf einzugehen, infolge der Entscheidung eines in London von Mazzini präsidierten Ehrengerichtes.' Als darauf Herwegh seitens mehrerer namhafter deutscher Flüchtlinge in Verruf getan werden sollte, trat Wille für ihn ein. (E. Wille, Erinnerungen, S. 76.)

XVIII.

Vollendung der Nibelungendichtung.

Leidender Gesundheitszustand. — Anmeldungen der deutschen Theater für den ‚Tannhäuser'. — Berlin und Paris. — Dichtung des ‚Rheingold'. — Erholungsaufenthalte in Mariafeld. — Wiederaufnahme des ‚Tannhäuser' in Dresden. — Vollendung der ‚Rheingold'-Dichtung. — Überarbeitung der beiden ‚Siegfried'-Dramen. — Druck der Nibelungen-Dichtung. — Uhligs Erkrankung und Tod.

‚Der Gedanke an Nachwelt ist mir zuwider, und doch kommt dieser eitle Wahn mir dann und wann, wenn mein Gedicht mir aus der Seele in die Welt tritt. Es enthält Alles, was ich kann und habe: es noch ausführen und aufführen zu können!!!'

Richard Wagner.

In dem täuschenden Wohlgefühl einer wiedererlangten und nur etwa noch zu befestigenden ‚Gesundheit' war der ungeheuere Plan seines gewaltigen vierteiligen Werkes entworfen, der schon als bloße Konzeption an äußerem Umfang und Tiefe des Gehaltes alles weit hinter sich ließ, was menschliches Kunstvermögen je geschaffen. Die mit fast greifbarer Körperlichkeit vor ihm schwebenden Gestalten seiner weltumspannenden Schöpfung mit der Zaubermacht des Genius ins volle Leben zu rufen, hieß nun nichts anderes, als diese ganze erhabene Geisterwelt mit seinem eigenen Herzblute zu nähren und zu erfüllen. Wie sehr wäre ihm dazu ein volles physisches Wohlsein vonnöten gewesen! Statt dessen machten sich die Wirkungen andauernder Leiden und Entbehrungen doch endlich unabweisbar fühlbar. ‚Während mein Körper den Anschein ziemlicher Rüstigkeit zeigt, befindet sich mein Nervensystem in einem bedenklichen Zustande von zunehmender Angegriffenheit; namentlich sind aber, durch das ewige Phantasieleben ohne alle genügende Realität, meine Gehirnnerven so angegriffen, daß ich nur noch in großen Absätzen und mit langen Unterbrechungen arbeiten darf.' Auf längere Zeit hinaus blieb von jetzt ab der regelmäßige Wechsel zwischen Arbeit und Erholungsausflügen für ihn der einzig erträgliche Zustand. Wie auf die Verwirklichung eines schönen Traumes hatte er sich seit lange auf die, nun hinter ihm

liegende Reise dieses Sommers gefreut. Wohl hatte der Eintritt in Italien ihn mit wahrem Entzücken erfaßt; trotzdem war es kein freudiges Endergebnis, das er von dort zurückbrachte. ‚Diese Reise hat mich um vieles wissender gemacht: immer war ich auf der Jagd nach dem Rechten, und — Ruhe fand ich nicht.‘ Gerade inmitten der herrlichsten Natur ward er inne, daß er zu einem heiteren Lebensgenuß nicht mehr fähig sei, und so mußte er schnell auch in Italien sich ‚gräßlich einsam und freudelos empfinden.‘ ‚Nun, ich war ruhig und freute mich, daß dies alles meiner guten Frau sehr gefiel; wahrlich, auch ich empfand keinen Schmerz mehr, sondern eine Verwunderung darüber, daß ich noch leben müßte.‘ ‚Ich habe keine Jugend mehr: zu leben steht mir nicht mehr bevor,‘ so entringt es sich wie ein beängstigter Klageruf seinem Innersten.[1] Wie richtig hatte er erkannt, daß keine Kur der Welt gegen sein Leiden etwas vermöchte, dessen eigentlicher Grund in seiner außerordentlichen Stellung zu dieser Welt und seiner Umgebung lag: ‚alles ist für mich Marter und Pein — Ungenügendheit!‘[2] Eine große Freude machte ihm ein Brief Röckels, das erste direkte schriftliche Lebenszeichen aus seiner Gefangenschaft, das ganz unversehens und unverhofft an ihn gelangte. ‚Er hält sich vortrefflich, straff und heiter,‘ meldet er an Uhlig.[3] In seiner Erwiderung an Röckel beglückwünscht er den Freund zu seiner mutigen Ausdauer, von der sein Brief ihm ein so starkes Zeugnis gebe, daß wohl nichts Angenehmeres auch zu seiner eigenen Erhebung und Stärkung ihm jetzt habe begegnen können.

Ein eigentümlicher Umschwung hatte sich inzwischen, seit etwa einem halben Jahr, hinsichtlich des Schicksales seiner Werke angebahnt. Der Zeitpunkt war endlich eingetreten, daß die deutschen Theater, durch die Erfolge des ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘ in Weimar dazu veranlaßt, diesen nachzufragen begannen. Zehn Jahre früher wäre der rechte Zeitpunkt dafür gewesen! Immerhin ward ihm doch auch jetzt durch diese Wendung der Dinge mancher erfrischende und belebende Eindruck zuteil. Zunächst war es der ‚Tannhäuser,‘ den bereits gegen Ende des abgelaufenen Jahres das Schweriner Theater verlangt und seit dem 26. Januar 1852 in zahlreichen Vorstellungen, unter lebhaftem Zustrom und Andrang auch von auswärts her wiederholt hatte. Ihm folgten Breslau (6. Okt.) und Wiesbaden (13. Nov.); außerdem hatten sich, gleich nach seiner Rückkehr, eine ganze Reihe von Städten, vor allem Frankfurt a. M. und Leipzig, ferner Düsseldorf, Riga, Stettin, Danzig, Königsberg, Prag und Würzburg gemeldet. In Breslau war der Erfolg ein so außerordentlicher, daß die Oper bis zum Beginn des nächsten Jahres 14mal vor gedrängt vollem Hause gegeben werden konnte. An den übrigen genannten Orten fielen die Aufführungen bereits in das folgende

[1] An Uhlig, S. 207. — [2] Ebenda, S. 202/3. — [3] Ebenda, S. 219.

Jahr.[1] Den größten Widerstand leisteten die großen Hoftheater, unter ihnen namentlich Berlin, mit dem sich die Verhandlungen durch eine endlose Zeit hindurch erstreckten, ohne zu einem befriedigenden Abschluß zu gelangen. Der plötzliche Ansturm so vieler Theater auf das eine Werk machte es ihm unmöglich, für die Korrektheit der Aufführung, ja nur zur Erweckung des Sinnes für die Eigenart seiner Schöpfung an alle Dirigenten und Sänger besonders sich zu wenden. Er machte sich deshalb alsbald darüber her, eine summarische Mitteilung ‚Über die Aufführung des Tannhäuser' auszuarbeiten. Es geschah dies in den Tagen vom 14. bis zum 23. August. Anfangs war dieses Promemoria für die gegenwärtigen und künftigen Aufführer seines Werkes als Hauptartikel oder als Beilage für die Brendelsche Zeitschrift gedacht; da es sich aber notgedrungen, und um seinen Zweck nicht zu verfehlen, zu ziemlicher Ausführlichkeit ausspann, fand er es nach reiflicher Überlegung besser, das Manuskript an Ort und Stelle in Zürich in den Druck zu geben, um es als Broschüre privatim und gratis in einer bestimmten Anzahl von Exemplaren an die Theater versenden zu können. Da auch diese Arbeit nur dann von Nutzen sein konnte, wenn sie ganz und unbedingt dem Geiste der Wahrheit ihr Dasein verdankte, durfte er darin der Dresdener Aufführung nicht schonen; sie wäre ja sonst mit all ihren Strichen und Unvollkommenheiten, namentlich auch der verfehlten Darstellung der Hauptrolle wohl gar als mustergültig betrachtet worden. Wohl tat ihm Tichatschek leid, dem er dabei unvermeidlich einen sonst gern ersparten Schreck und Kummer bereiten mußte. ‚Könnte ich annehmen, daß ihn meine Broschüre zugleich belehrt hätte,' äußert er sich später darüber, ‚so wäre der Schreck für ihn sehr heilsam gewesen; da hierzu aber wohl nicht die mindeste Hoffnung vorhanden ist, so war das Ganze für ihn nur eine Demütigung, die ich mit einer gewissen — ihm unnützen — Grausamkeit ihm zufügen mußte, und von der ich wahrlich nicht begreife, wie er's anfängt sie mir zu vergeben. Mir für meinen Teil war es eine Notwendigkeit, gegen die Dresdener Aufführung des Tannhäuser und gegen die Meinung, als habe sie mir genügt, zu protestieren; dies lag mir in den Gliedern.'[2]

---

[1] Im Jahre 1853 folgten sich in der Aufführung des ‚Tannhäuser' die Städte: Riga (18. Januar), Leipzig (31. Januar), sodann: Frankfurt a. M., Düsseldorf, Köln, Bromberg, Posen, Freiburg i. Breisgau, Königsberg, Danzig, Bremen, Hamburg, Kassel, Darmstadt, Stralsund, 1854: Graz, Magdeburg, Reval, Rostock, Stettin, Glogau, Wolfenbüttel, Augsburg, Gumbinnen, Aachen, Neiße, Prag. Im Gefolge des ‚Tannhäuser' fand auch der ‚fliegende Holländer' Eingang, so in Breslau, Frankfurt a. M., Schwerin u. s. w. Etwas langsamer war der Rundgang des ‚Lohengrin', der nächst Weimar zuerst im herzogl. Hoftheater zu Wiesbaden (2. Juli 1853) unter Leitung Schindelmeißers zur Aufführung gelangte, 1854 in Leipzig, Schwerin, Frankfurt a. M., Darmstadt, Stettin und Breslau. — [2] An Uhlig, S. 225.

Der besonderen Schwierigkeiten, welche ihm die Verhandlungen mit der Berliner Intendanz bereiteten, ward bereits gedacht. Um nicht auch mit seinem ‚Tannhäuser' die gleiche Gefahr zu laufen, wie mit dessen Vorgängern, dem ‚fliegenden Holländer' und ‚Rienzi', nämlich: daß er nach wenigen Vorstellungen vom Repertoire wieder abgesetzt werde und dann für ‚durchgefallen' gelte, mußte der Meister sogleich in dem abzuschließenden Kontrakt seine Schutzmaßregeln gegen ein so willkürliches Verfahren treffen und sich mindestens 10 Vorstellungen im laufenden Winter garantieren lassen. Noch mehr: jene beiden Opern waren wenigstens unter seiner persönlichen Leitung einstudiert gewesen; von einer solchen Fürsorge für sein neues Werk war er nunmehr ausgeschlossen, und mußte deshalb auf einen Ersatz für das Unersetzliche bedacht sein. Bei dem tiefen Verfall der Berliner Hofoper und dem daselbst seit Jahrzehnten eingerissenen Theaterschlendrian konnte er einer annähernd entsprechenden Vorführung seines ‚Tannhäuser' einzig dadurch versichert sein, daß an seiner Statt Liszt als sein anderes Ich zur Überwachung der Proben berufen würde. Unmöglich war es nun, dem Nachfolger Küstners, dem neuen Intendanten Herrn von Hülsen, die künstlerische Berechtigung, ja die Notwendigkeit dieser letzteren Forderung begreiflich zu machen; sie galt ihm trotz aller Belehrung über die Besonderheit des Falles immer nur als ein Mißtrauensvotum gegen die beiden angestellten Kapellmeister, Dorn und Taubert. ‚Dieser Hülsen ist ein persönlich ganz gut disponierter Mensch, aber ohne eine Spur von Kenntnis der Sache, der er vorstehen soll: über den Tannhäuser verkehrt er mit mir, wie mit Flotow über die Martha,' klagt der Meister gegen Liszt. Mehr und mehr mußte seine Verstimmung steigen, als sich die Berliner ‚Tannhäuser'-Angelegenheit in wechselnden Phasen von Monat zu Monat, endlich durch volle drei Jahre hindurchschleppte, — als eine unerschöpflich fließende Quelle von Verdruß und Widerwärtigkeit jeder Art.

Merkwürdig war es, daß, um die gleiche Zeit dieser Anzeichen einer lebendigeren Bewegung in Deutschland, auch Paris durch einen Besuch Bellonis, in Begleitung des alten Freundes Henri Vieuxtemps, sich ihm wieder in Erinnerung brachte. Hier war wirklich die seinerzeit für ‚nächstes Jahr' zurückgelegte ‚Tannhäuser'-Ouvertüre nach aller Verzögerung am 24. November 1850 in einem Konzert der Société Sainte-Cécile unter Seghers Leitung zur Aufführung gelangt, ohne daß sich irgend welche weitere Folgen daran geknüpft hätten. Dagegen hatte sich im Laufe des verflossenen Sommers Meyerbeer oder dessen journalistischer Anhang eine auffallende taktische Unklugheit zu Schulden kommen lassen, indem — bei völliger Windstille — eine Anzahl Pariser Journale gleichzeitig in den feierlichsten und schrecklichsten Verurteilungen über den deutschen Künstler hergefallen waren. Unter anderen hatte die Gazette musicale eine Folge von sieben Leitartikeln aus der Feder des berühmten Franz Joseph Fétis gebracht, in denen der

Versuch gemacht war, das autobiographische Vorwort zu den drei Operndichtungen durch starke Entstellungen und Verdrehungen zur Angriffswaffe gegen seinen Urheber umzuschmieden. Der Zweck dieser Artikel war für den Eingeweihten durchsichtig genug; sie waren Wagner sogleich bei ihrem Erscheinen aufgefallen, und er hatte daran die Bemerkung (gegen Uhlig) geknüpft: ‚Meyerbeer rührt sich endlich, er hat Furcht vor meiner Propaganda nach Paris.‘ Aber die Ursache der ganzen Bewegung erfuhr er jetzt erst durch Belloni: dieser hatte im Auftrage Liszts dessen Broschüre über Tannhäuser und Lohengrin in größeren Massen über Paris verbreitet und ‚natürlich entstand nun Halloh im Lager Israels.‘ Belloni versicherte ihn, sein Name sei augenblicklich in Paris ‚unglaublich berühmt‘ und beschwor ihn, sich der günstigen Situation zu bedienen. ‚Belloni macht mir hier wieder viel zu schaffen: er will mich durchaus nach Paris haben, wo ich jetzt schreckliches Aufsehen machen könnte,‘ meldet er Uhlig. ‚Da er mir mit nichts anderem beikommen kann, will er's jetzt mit dem übersetzten Tannhäuser für die große Oper versuchen. Herwegh, der auch sehr dafür portiert ist, will die Prosa-Übersetzung machen. Eines sticht mir ins Blut: Roger würde, wie ich ihn kenne, der einzige Sänger sein, der mir den Tannhäuser zu Dank lieferte; er hat das Zeug dazu, und versteht auch Deutsch.‘ Dazu kam, daß in der Tat gerade damals Johanna Wagner im Begriff stand, einen Kontrakt mit Paris für ein Gastspiel an der großen Oper abzuschließen, es hätte ihrerseits nur der Festigkeit bedurft, mit der sie für diesen Kontrakt eine Klausel mit Beziehung auf das Projekt einer französischen Aufführung des ‚Tannhäuser‘ sich mit ausbedungen hätte. Somit trat der Dämon des äußeren Erfolges wieder einmal nahe genug an den der Einsamkeit und Ruhe bedürftigen Meister heran. Die Möglichkeit einer sehr guten Aufführung konnte ihn reizen, die Aussicht auf einen furchtbaren, aber wichtigen und erfolgreichen Kampf mit seinem Hauptgegner ihn stacheln; selbst seinem Gesundheitszustande durfte eine fesselnde Tätigkeit mit Bezug auf eine unmittelbare und interessante Aufführung nur vorteilhaft sein. Aber alles wich zurück, wenn er an die Vollendung seiner übergroßen Dichtung dachte; diese zog ihn jetzt einzig an und trug in dem kurzen Konflikte über jede andere Versuchung entscheidend den Sieg davon.

Das Geheimnisvolle, das jeder künstlerischen Konzeption für den Außenstehenden anhaftet, erstreckt sich hinsichtlich der ‚Rheingold‘-Dichtung selbst auf die Zeit ihrer Entstehung; während wir vom ‚jungen Siegfried‘ und der ‚Walküre‘ genau den Tag des Beginnes der letzten poetischen Ausführung kennen, ist es mit dem ‚Rheingold‘ ganz anders bestellt. Der körperlich leidende Zustand des Schaffenden, die schonende Vorsicht, deren er sich, um sich nicht zu übernehmen, bei dieser Arbeit bedienen mußte, ihre wiederholten Unterbrechungen, alles das vereinigt, läßt uns aus dem gleichzeitigen Brief-

wechsel nur durch gelegentliche Äußerungen ihr zögerndes Vorschreiten erkennen. Am 19. September heißt es in einem Briefe an Uhlig: ‚mit meinem Befinden geht es noch nicht um ein Haar besser; nur gewöhne ich mich allmählich an eine neue Degradation meines Gesundheitszustandes; ich füge mich und richte mich ein, arbeite sogar jetzt täglich ein Stündchen.' Genau vierzehn Tage später meldet er ganz dasselbe an Liszt: ‚mit meinen Nerven geht es noch nicht am besten; doch habe ich wieder begonnen, ab und zu täglich ein Stündchen an meiner Dichtung zu arbeiten.' Doch enthält diese letztere Nachricht bereits den Zusatz: ‚es läßt mir nun keine Ruhe, bis ich sie fertig weiß.' Zwischen beiden Nachrichten liegt die eben erwähnte zehntägige Anwesenheit Bellonis und Vieuxtemps', mit denen er sich täglich zu beschäftigen hatte.[1] Auch gab es gelegentlich Ausflüge nach Mariafeld, deren Frau Wille in ihren Erinnerungen gedenkt: ‚Im Herbst 1852 hatten wir die Freude, daß Wagner Erholung bei uns suchte nach angestrengter Arbeit; Herwegh kam dann öfter mit ihm.' ‚Es war ein wunderschöner Spätherbst; ich denke gern der heiteren Stunden, die wir im Freien zubrachten. Wagner war schon früh am Morgen zum Spazierengehen aufgelegt. Herwegh hingegen lag gern in orientalischer Ruhe stundenlang auf dem Sofa im Zimmer und grübelte den Problemen nach, die ihn beschäftigten. Wenn er gestört wurde, fügte er sich mit der Gleichgültigkeit des Gelangweilten und schlenderte hinterher, weshalb Wille einmal zu ihm sagte, er sei wie ein eingeschlafener Fuß. Meine jüngste Schwester' (Frau v. Bissing) ‚war damals in Mariafeld; mit ihr war die Grazie eingezogen. Wir Frauen sprengten nicht selten das Trio auseinander: so geschah es, daß Wagner aus der Behausung der Männer heraufkam, sich an den Flügel setzte und aus Lohengrin und Tannhäuser spielte, alles aus dem Gedächtnis. Dazu erläuterte er die Vorgänge auf der Bühne, erklärte die Handlung, leise den Text singend. Es war eine eigentümlich merkwürdige Art, uns, was wir nicht mit Augen sahen und was sich uns nicht mit Stimmen eines mächtigen Orchesters kundgab, wie es in seinem Plan und Gedanken lag, auf diese Weise hörbar zu machen und ins Bewußtsein zu bringen. Von dem Werke, das er in Arbeit hatte, redete Wagner nicht, wohl aber von der Annehmlichkeit, sich im Müßiggange zu ergehen; sein liebenswürdiger Humor sprach es aber aus, daß er mit dem Fortgange seiner Arbeit zufrieden sei.[2] Einige Male an klaren

---

[1] Die ‚Eidgenössische Zeitung' vom 20. September bringt sogar eine von dem Meister verfaßte Empfehlung des bevorstehenden Züricher Konzertes von Henri Vieuxtemps, welche ganz von derselben Sympathie für den trefflichen Künstler zeugt, wie seine vor zehn Jahren in Paris niedergeschriebenen öffentlichen Äußerungen über den künstlerischen Ernst seines Spieles und selbst seiner Kompositionen. — [2] Vgl. an Uhlig, 5. Oktober 1852: ‚Von meiner Arbeit schreibe ich Dir nichts! 's geht langsam, aber gut!.'

Herbsttagen, die sich aus Morgennebeln mit Feinheit und Kraft der Färbung entwickelten, wurden Spaziergänge auf die Höhen gemacht, an denen auch die Kinder sich beteiligen durften. Ich denke auch gern einer Wasserfahrt nach der Au, wo die Herren die Schwere der Ruder in den ungewohnten Händen fühlten. Die Ufenau' (Huttens letztes Asyl), ‚welche Herwegh besungen hatte, wurde gemeinschaftlich besucht.' ‚Es gab Tage, wo die Stimmung mehr auf Sturm als auf gutes Wetter angelegt war, und verschiedene politische Meinungen das Trio fast auseinander gesprengt hätten. Einmal ging der Zorn gegen Deutschland so weit, daß es hieß, alles sei dort wert, daß es zu Grunde ginge. Als dann nach dieser Debatte Naturwissenschaft und Sprachforschung in dem Herrenzimmer betrieben wurden, kam Wagner zu uns Damen und sagte: ‚die zwei andern sind schon wieder beim Wurzel-Ausgraben, sie kommen sobald nicht davon los.' Er lachte und tat den Flügel auf. Unvergeßlich ist mir, wie er, ehe er zu spielen begann, uns den Charakter der neunten Symphonie erklärte, und die Notwendigkeit des Chores und des Hymnus an die Freude. Er hatte mit vollen Akkorden gespielt; plötzlich hielt er inne und sagte: ‚nun hören Sie zu, die Musen kommen herein; sie führen unter kriegerischen Klängen eine Schar Jünglinge ein:

‚Froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen.'

Dieses sagte er halblaut vor sich hin, und nun berührte er die Tasten. Ich habe die neunte Symphonie seitdem öfter und mit vollem Orchester gehört; aber dieses Allegro vivace alla Marcia habe ich doch nur einmal gehört! Durch keinen Dirigenten und kein Orchester ist mir der leise, feste, sichere Tritt der Muse ins Gefühl gekommen, wie durch Wagners Berührung meines Flügels: pianissimo, wie über Wolken wandelnd, aber näher und näher schreitend in sicherer Bewegung. Wie ging mir die mächtige Offenbarung aus dem Wunderreich der Töne auf, die in dem Gefühle liegt, das allem die Haltung gibt. Wagner sah ernst, gehalten und doch lieblich darein. Hinterher spielte er mit voller Kraft in großartiger Begeisterung den Chor: ‚seid umschlungen, Millionen'. Mitten drinnen brach er ab. ‚Ich kann ja nicht Klavier spielen,' sagte er, ‚Ihr applaudiert ja nicht. Nun macht Ihrs fertig'.[1] Unter den Dichtern, die in den Mariafelder Unterredungen wiederholt den Gegenstand bildeten, werden in denselben Aufzeichnungen Shelley und Byron genannt. Beiden scheint Wagner mehr auf Herweghs Empfehlung als aus eigener Neigung sich genähert zu haben, doch findet sich allerdings in seinen Briefen an Uhlig die Erwähnung seines ‚neuen Freundes, des englischen Dichters Shelley': ‚er und sein Freund Byron zusammen bilden

[1] E. Wille, Erinnerungen. S. 55—62 (verkürzt).

einen vollständigen herrlichen Menschen'. Bezeichnend bleibt es immerhin, daß er zu Byron, trotz alles besten Willens dazu, in ein eigentliches Verhältnis dennoch nie hat treten können.[1] Wenn uns aber ferner von Heines damals soeben neu erschienenem ‚Romanzero' im selben Zusammenhange berichtet wird, er sei damals ‚gern gelesen und viel besprochen worden,' so wissen wir, ebenfalls aus den Mitteilungen an Uhlig, daß sich diese Angabe auf Wagner nicht mit bezieht und nicht beziehen kann, da er vielmehr (14. Oktober 1852) dessen bloße Erwähnung durch den Dresdener Freund mit Entschiedenheit ablehnt: ‚Heines Romanzero habe ich nicht gelesen: darin halte ich eine ungeheuer strenge Diät! Ich ahne meinen völligen Ruin, wenn ich auch noch mit so was mich abgäbel' Dagegen vermissen wir die Erwähnung desjenigen Dichters, dem der Meister eben um jene Zeit der Entstehung des ‚Rheingoldes' die lebendigsten, tiefgehendsten Anregungen verdankte: des großen Persers Hafis. Auch auf diesen war eben damals durch die Daumersche Übersetzung seine Aufmerksamkeit, wie auf eine ganz neue Erscheinung, gelenkt worden; und immer wieder weist er in seinen Briefen an die Freunde auf seine neue Entdeckung hin. ‚Jetzt höre: Mensch! Mensch! Mensch! Schaff' Dir Hafis an,' ruft er Uhlig zu (12. Sept. 52). ‚Dieser Perser Hafis ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. Danke mir für diese Empfehlung!' Und wieder: ‚Studiere den Hafis nur ordentlich: er ist der größte und erhabenste Philosoph. So sicher und unumstößlich gewiß, wie er, hat noch niemand um die Sache gewußt. Es gibt nur eines, was er preist: und alles übrige ist nicht einen Heller wert, wie hoch und erhaben es sich nennen möge. So etwas Ähnliches wird auch in meinen Nibelungen klar werden.' ‚Die Bekanntschaft mit diesem Dichter hat mich mit wahrhaftem Schreck erfüllt: wir stehen mit unserer ganzen pomphaften europäischen Geisteskultur fast tief beschämt vor dem, was bereits der Orient einmal mit so sicherer, heiter erhabener Geistesruhe hervorgebracht hat. Das ganze Verdienst der neueren europäischen Entwickelung kann ich nur noch in einer universellen Zersetzung erkennen, während ich die Erscheinung jenes Orientalen als einen vorzeitigen individuellen Zug erkennen möchte.' (An Röckel, 12. Sept. 52.)[2]

Um die Mitte Oktober war die Dichtung des ‚Rheingold' in fast unmerklichem Vorschreiten, mitten unter Korrespondenzen in betreff der Berliner

---

[1] ‚Byron will ein Epos schreiben und sucht sich einen Helden dazu — dies ist das aufrichtigste Zugeständnis unseres abstrakten liebelosen Kunstproduzierens.' Diese Bemerkung des Nachlaßbandes (S. 54) bleibt für Wagners Stellung zu dem gefeierten englischen Pessimisten entscheidend. — [2] Röckel erbat sich infolge dieser Empfehlung das Buch, und Wagner entsandte es ihm mit seinem nächsten Briefe (vom 8. Juni 1853) in die Einsamkeit seiner Gefängniszelle.

und anderweitigen auswärtigen ‚Tannhäuser'-Aufführungen, bis zur Fahrt nach Nibelheim gefördert. ‚Meine Hauptsorge ist nur noch die Nibelungendichtung', schreibt er an Uhlig,[1] ‚dies ist das Einzige, was mich jedesmal, sobald ich mich damit abgebe, hoch und mächtig erhebt. Der Gedanke an Nachwelt ist mir zuwider, und doch kommt dieser eitle Wahn mir unwillkürlich dann und wann, wenn mein Gedicht mir aus der Seele in die Welt tritt. Es ist und enthält Alles, was ich kann und habe: es noch ausführen und aufführen zu können!!!' ‚Der Vorabend (das Rheingold) ist eigentlich ein vollständiges, ziemlich handlungsreiches Drama: bis zur vollen Hälfte bin ich nun mit ihm fertig. Mit der Walküre ganz. Die beiden Siegfriede müssen noch stark umgearbeitet werden, am meisten ‚Siegfrieds Tod'. Aber dann — wirds was!!' Leider enthält schon derselbe Brief (vom 14. Oktober) die weitere Nachricht: ‚Daß ich heute nicht arbeiten konnte, drückte mich schrecklich darnieder! Wie gern machte ich mich auf ein paar Tage auf — aber das Wetter ist zu schlecht.' Wirklich sah er sich in der zweiten Hälfte Oktober gezwungen, mit Gewalt eine Pause in seiner dichterischen Arbeit zu machen, um nicht abermals, durch zu unausgesetzte Beschäftigung damit, in den peinigenden Zustand zu verfallen, dem er sich kaum erst entronnen fühlte. Bereits hatte er sich eine Tour nach Glarus und Schwyz aufgezeichnet; leider mußte er wegen andauernd übler Witterung, ‚bei diesem ewigen Grau und Feucht der Atmosphäre' auf einen Erholungsausflug verzichten. Nur seine, noch von Dresden her gewohnte, drei- bis vierstündige Nachmittagspromenade führte er auch bei vollem Regen durch. In seinem brieflichen Verkehr mit Uhlig ist um diese Zeit viel von der damaligen Dresdener Wiederaufnahme des ‚Tannhäuser' (26. Oktober 52) die Rede. Bei der längst von ihm durchschauten Verkommenheit der dortigen Zustände, in denen vollends jetzt, seit seinem Fortgang, bei der allgemeinen reaktionären Strömung die ausgesprochenste künstlerische Stagnation sich ebenso bequem als ostensibel für ‚Gesinnungstüchtigkeit' ausgab, konnte er sich über das Unnachhaltige dieses seltsamen Vorganges nicht der mindesten Täuschung hingeben. Das Hoftheater war, seit seiner Entfernung, in die vollste Bedeutungslosigkeit zurückgesunken; Oper und Kapelle zehrten von ihrem alten Ruhm. Reißiger hatte sein fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum hinter sich und ruhte nun vollends auf seinen Lorbeeren; Kapellmeister Krebs war unbeliebt und nicht der Mann, einem im Verfall begriffenen großen Kunstinstitut einen neuen Aufschwung zu geben. Die Hofkapelle verhielt sich gegen ihre Dirigenten teils indifferent, teils oppositionell; im Opernpersonale herrschte Mißvergnügen. Auch sonst hatte sich dieser Ort seiner jahrelangen Leiden und Entsagungen, mit seinen charakteristischen Typen

[1] An Uhlig, S. 236.

à la Hiller ab und zu immer wieder bei dem Exilierten in Erinnerung gebracht, aber nie zu seiner Freude. ‚Diese Art von Leuten', bemerkt er einmal gegen Uhlig, ‚scheint sich jetzt fürchterlich zu wurmen; meine Zurückgezogenheit wirft auf ihren Glanz einen fatalen Schatten'. So hatte sich Hiller selbst bereits vor längerer Zeit brieflich an ihn gewendet und es dabei für gut befunden, ihn, mit Beziehung auf die in seinen Kunstschriften ausgesprochenen Gedanken, vor dem weiteren Befassen mit der ‚Politik' abzumahnen, bei der ‚im Ganzen doch nichts herauskäme'. Damit hatte er es freilich nicht recht getroffen. Im Gegenteil hatte diese — absichtliche oder unabsichtliche — Befangenheit, ihn durchaus für einen Politiker zu halten und den rein künstlerischen Gehalt seiner öffentlich ausgesprochenen Ansichten geflissentlich zu übersehen, für den Meister etwas Empörendes. Er ließ daher den Hillerschen Anknüpfungsversuch unerwidert, nahm aber gegen den Schluß des autobiographischen Vorwortes zu den Operndichtungen darauf Bezug, ohne Hillers Namen zu nennen, indem er ihn bloß als ‚einen früheren Freund und namhaften Komponisten' erwähnte. Daraufhin übermittelte ihm nun wieder Hiller durch den Ende März 52 in Zürich konzertierenden Geiger Ernst die Versicherung, daß er, wenn er ihn auch nicht immer verstünde, doch nicht nur für seinen ‚früheren', sondern auch noch für seinen gegenwärtigen Freund gelten wolle. Wie es mit der Hillerschen ‚Freundschaft' auch schon während der Dresdener Periode in Wahrheit bestellt war, hat uns bereits wiederholt und eingehend beschäftigt;[1] das ‚Nichtverstehen' hatte daran den bei weitem überwiegenden Anteil. Als literarischer Hauptoperationspunkt für zielbewußte Angriffe seitens dieses ‚Nicht-Verständnisses' konsolidierte sich eben damals die ‚Niederrheinische Musikzeitung' unter Leitung des Hiller eng verbündeten Professors Bischoff, patentierten Erfinders jenes — nachmals zu europäischer Berühmtheit gelangten — Schlagwortes der ‚Zukunftsmusik'. Wie Ferdinand Hiller brieflich und durch mündlich vermittelte Aufträge, stellte sich dagegen dessen ehemaliger Dresdener Gast Berthold Auerbach auf der Durchreise durch Zürich eines schönen Tages persönlich bei Wagner ein.[2] Mit Eduard Devrient, als Drittem in dieser Dresdener Gruppe, aus freien Stücken sich wieder eingelassen zu haben, mußte er alsbald bitter bereuen. Diesem hatte er, in Erinnerung an das Bessere ihres Dresdener Verkehrs, aus eigenem Antriebe von Zürich

[1] S. 112 ff. und S. 121 des gegenwärtigen Bandes. — [2] 23. August 52, am Tage der Vollendung der Schrift ‚über die Aufführung des Tannhäuser'. In einer launig übermütigen Nachschrift an Uhlig gedenkt Wagner in Kürze dieses Besuches. Es folgt darin, nach den Schlußworten: ‚Peps bellt sehr!' (nämlich um seinen Herrn vom Schreibtisch fort zum Spaziergang zu locken) noch die kurze Notiz: ‚auch war Auerbach hier', und in einer dritten darunter stehenden Zeile der drastische Zusatz: ‚der bellte aber nicht'.

aus geschrieben und aus dessen bereitwilliger Erwiderung zu seinem wahren Entsetzen die unveränderte Seichtigkeit seiner Anschauungen wahrgenommen. ‚Da habe ich's nun: neue Pein!' ruft er klagend aus. ‚Was fange ich mit dem Menschen an! nun habe ich mir eine gute Rute auf den Hals gebunden!' Nach solchen Erfahrungen konnte er auch von dem erneuten Dresdener ‚Tannhäuser' unmöglich etwas Echtes und Dauerndes erwarten. Drei Jahre lang hatte man es in der Elbresidenz geflissentlich vermieden, ihn auch nur durch eine Note seiner Musik in Erinnerung zu bringen:[1] da fiel es bei den beständigen Reibungen zwischen Krebs und Reißiger plötzlich dem Letzteren ein, mit der Wiederaufnahme des ‚Tannhäuser' eine Karte gegen seinen Kollegen auszuspielen, Wagners Anhänger auf der Bühne und in der Kapelle auf seine Seite zu ziehen und sich von dem nicht ganz ungegründeten Verdacht persönlicher Gegnerschaft gegen den Meister zu reinigen. Der Effekt in der Öffentlichkeit war allerdings nicht der gewünschte. Hof und Adel hielten sich demonstrativ fern und in den regierungstreuen Lokalblättern begann eine so heftige Polemik gegen die landesverräterische Oper, daß nach wenigen Aufführungen das glorreiche Reißigersche Unternehmen rettungslos im Sande verlief.[2] Während die Werke Wagners von jetzt ab ihren durch nichts mehr zu hemmenden Siegeszug über sämtliche deutsche Theater antraten, blieb Dresden, in rein örtlichem Sinne die eigentliche Heimat des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin', auf eine lange Reihe von Jahren die ausschließliche und unangefochtene Domäne Meyerbeers.[3] Für den Meister blieb dieses ganze Dresdener ‚Ereignis' vorzüglich durch den Umstand interessant, daß er von all seiner Dresdener ‚Freunden' fast gar keine Nachricht darüber erhielt. ‚Hätte nicht', meldet er Uhlig, ‚eine Nähmamsell sogleich davon an meine Frau geschrieben, so wüßte ich, wenn ich die scheußlichen Korrespondenzen der Brockhausschen Zeitung abrechne, von Niemand etwas (über diese Aufführung)'. Trotzdem wurde doch gerade diese ‚Tannhäuser'-Vorstellung unter Reißigers Auspizien Veranlassung dazu, daß ein junger, in der sächsischen Residenz privatisierender Musik- und Kunstschriftsteller, namens Richard Pohl, bis dahin lediglich

---

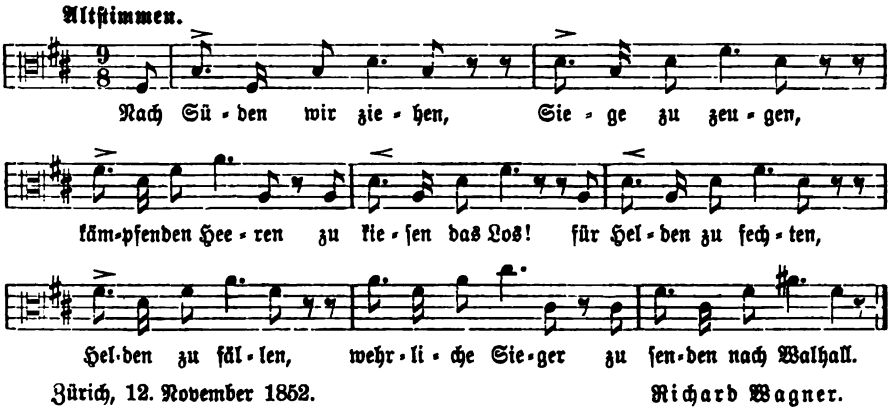
[1] Kaum daß man es über sich gewann, bei Gelegenheit eines Konzertes für den Pensionsfonds des Theaterchors den Matrosenchor aus dem ‚fliegenden Holländer' als Abschluß in das historisch-chronologische Programm aufzunehmen. — [2] Richard Pohl, ‚Autobiographisches', Leipzig, E. W. Fritzsch (1881), S. 16. — [3] Vgl. Prölß, Gesch. des Dresd. Hoftheaters, S. 601/2: ‚Meyerbeer beherrschte überhaupt bis zum Jahre 1858 das Repertoire der Dresdener Oper vollständig. Mit der ihm eigenen Rührigkeit (!!) war es Lüttichau gelungen, von dem ihm befreundeten Meister das Recht der ersten Aufführung des ›Propheten‹ in Deutschland und unter dessen eigener Leitung zu erlangen, welche am 30. Januar 1850 mit größtem Erfolge stattfand und bis zu Ende 1861 86 Wiederholungen erlebte. 1855 gelangte sein ›Nordstern‹, 1860 seine ›Dinorah‹ zur Aufführung; (erst) von 1858 an hatte er mit Wagner um den Vorrang zu kämpfen, den er demselben auch endlich abtreten mußte.'

durch die Schriften des Meisters und den Verkehr mit Uhlig ein Bekenner und Anhänger der ‚Wagnerschen Theorie', nunmehr mit einem Schlage zum ‚glühendsten Verehrer der dramatischen Schöpfungen des Tondichters' wurde. ‚Was anfänglich eine Folge der überzeugenden Deduktionen in Wagners Schriften gewesen, war mir nun zur Herzenssache, zum Glaubensartikel geworden.'[1] In einem recht aus dem Herzen heraus für die Neue Zeitschrift für Musik geschriebenen begeisterten Bericht ergriff er entschieden öffentlich Partei für den Künstler und sein Werk.[2] Nur wer das in seiner Art einzig dastehende publizistische Wirken dieses Mannes, dem der Meister selbst nachmals den Ehrentitel des ‚ältesten Wagnerianers' beilegte, durch mehr als dreißig Jahre hindurch verfolgt hat, ist imstande seinen Wert verständnisvoll zu würdigen, und sein Name wird uns in dem weiteren Bericht über das Leben Wagners noch mannigfach begegnen.

Von sehr anderer Beschaffenheit waren die Nachrichten, die dem einsam Schaffenden als ein feurig lebendiger Widerhall seines Wesens um die gleiche Zeit aus Breslau und Wiesbaden zugingen. Der Enthusiasmus der Sänger und des Orchesters, hieß es von beiden Orten her, sei schon in den Proben gar nicht zu bändigen gewesen, die Dirigenten (in Breslau: Seydelmann, in Wiesbaden: Schindelmeißer)[3] außer sich vor Entzücken, die Wirkung der ersten Aufführung beispiellos, in den ersten sechs Wochen elf Wiederholungen vor stets übervollem Hause ꝛc. Hier war ersichtlich durch das bloße Erscheinen des Werkes ein Damm durchbrochen; wie schon zuvor in Weimar und Schwerin, hatte auch hier sogleich die erste Vorstellung das Publikum mit einem elektrischen Schlage getroffen, und die Rückwirkung davon auf den weit entfernten Schöpfer des Werkes gehörte zu den wenigen belebenden äußeren Eindrücken, welche die in den ersten Tagen des November wiederaufgenommene Arbeit an der Nibelungendichtung begleiteten. ‚Nach einiger Unterbrechung durch Unwohlsein', schreibt er am 1. November, ‚bin ich jetzt darüber her, meine Arbeitskraft einzig der Vollendung des ›Rheingoldes‹ zuzuwenden', und neun Tage später: ‚Mitte voriger Woche wurde ich mit meiner Arbeit fertig; doch war ich sehr angegriffen, und da das Wetter unvermutet schön sich stellte, so machte ich mit Herwegh und Wille einen dreitägigen Ausflug in die Alpen: nach Glarus, dem

[1] Richard Pohl, ‚Autobiographisches', S. 17. — [2] Daß dieser Bericht dem Meister selbst sogleich faktisch im guten Sinne auffiel, beweist seine an Uhlig gerichtete ausdrückliche Anfrage nach dem Verfasser desselben. Briefe an Uhlig, S. 246. — [3] An Uhlig, S. 241: ‚Schindelmeißer, der den Tannhäuser am 13. November zum erstenmal aufführen wird, macht mir viel Freude: meine ›Anleitung‹ hat in ihm prächtig gewirkt, und ich glaube, seine Aufführung wird recht gut werden. Er schreibt mir, er sei — ›entsetzt‹ über diese Musik, denn mit dem ›Entzücken‹ komme er nicht aus, um die Revolution zu bezeichnen, die in ihm vorgehe.'

Glärnisch mit dem Klöntale und dem Wallenstädter See. Leider bekam mir dieser Ausflug schlecht, da ich in der ersten Nachtherberge vor Unruhe gar nicht zum Schlafen kam, und nun am folgenden Tage, trotz der furchtbarsten Abgespanntheit, meinen Gesellschaftern zulieb zu einer Forcetur mich zwang, die mich — wie alles Forcieren — gänzlich herunterbrachte.' Trotzdem ließ es ihm nun keine Ruhe mehr, die gesamte Dichtung nun völlig zum Abschluß zu bringen, wozu er sich nach wie vor hauptsächlich der Frühstunden (von 9—11 Uhr) bediente. Schon am 15. November meldet er: ‚Ich arbeite jetzt am ‚jungen Siegfried', bald bin ich damit fertig. Dann geht's an ‚Siegfrieds Tod'. — Das wird mich länger aufhalten. Dort sind zwei Szenen ganz neu zu dichten, die Nornen- und die Szene Brünnhildes mit den Walküren, vor allem aber auch der Schluß — außerdem Alles sehr bedeutend zu überarbeiten. Das Ganze wird dann — heraus! ich bin so unverschämt es zu sagen! — das Größte, was je gedichtet!' — Von der Szene Brünnhildes mit den Walküren, die in der Neubearbeitung von ‚Siegfrieds Tod' in wesentlicher Vertiefung durch die Szene mit Waldtraute ersetzt wurde, hatte er bereits kurz vor dieser Nachricht dadurch Abschied genommen, daß er, für ein damals zum Druck vorbereitetes ‚autographisches Album'[1] um einen Beitrag angegangen, die Melodie des Walkürengesanges dazu auswählte:



Zürich, 12. November 1852. Richard Wagner.

Die erneute Durcharbeitung des letzten der vier Dramen, der vor vier Jahren gedichteten ursprünglichen Fassung von ‚Siegfrieds Tod' bedeutet eine wesentliche innere Erneuerung der Dichtung, wie sie in Gemäßheit des Grundgedankens des gesamten Dramen-Zyklus sich in ihm ausgebildet hatte: in

[1] ‚Deutsches Stammbuch. Autographisches Album der Gegenwart, herausgegeben von Franz Schlodtmann. Bremen, Verlag von Franz Schlodtmann, 1855.

dem ersten Dresdener Entwurfe des Nibelungen-Mythos konnte dieser Gedanke noch gar nicht enthalten sein, da er eben in dem damals allein beabsichtigten einzelnen Drama ‚Siegfrieds Tod' mit voller Klarheit gar nicht zum Ausdruck zu bringen war. Erst die Entwerfung des vierteiligen Dramen-Zyklus bedingte zugleich die Möglichkeit, die Gestalt Wotans als eigentlichen Hauptheldeu der gesamten Tragödie hervortreten zu lassen. Im ursprünglichen Entwurf waren die Götter, nach erfolgter Tilgung ihrer Schuld durch Rückgabe des Goldes an den Rhein, in ihre anfängliche glanzvolle Macht wieder eingesetzt: der veränderte Grundgedanke des Ganzen bekundet sich nun aber in dem jetzt erst in die Handlung eingeführten tragischen Konflikt zwischen Gold und Liebe und demzufolge dem schließlichen notwendigen Untergang der Götter. Der Widerstreit zwischen Liebe und Macht als gestaltendes und treibendes Motiv der ganzen ungeheuren Handlung ist in Wotans großer Seele zu weltumfassender Bedeutung herangewachsen und führt zu dem Untergang einer ganzen Weltordnung. Es ist fast erstaunlich wahrzunehmen, wie diese durchgreifende innere Erneuerung verhältnismäßig mit sehr maßvollen Änderungen der ursprünglichen Dichtung herbeigeführt worden ist. Eine neuerliche, sorgfältig vergleichende Zählung der Verse der älteren und der endgültigen Fassung von ‚Siegfrieds Tod' gibt über dieses Verhältnis einen sehr klaren Überblick. Von den 2033 Verszeilen der späteren Fassung sind in der älteren Dichtung von ‚Siegfrieds Tod,' wie sie uns im 2. Bande der ‚Gesammelten Schriften und Dichtungen' vorliegt, 990 Verse unverändert enthalten.[1] Von den übrigen 1043 Versen sind eine große Anzahl im Sinne völlig gleich, und lediglich durch Wortumstellungen oder eine kraftvollere Ausbildung des dichterischen Ausdruckes verschieden; völlig neu, außer der Beseitigung der Wechselchöre und der Veränderung des Schlusses nur die beiden bereits genannten Szenen: die Nornen- und die Waltrautenszene.[2]

Schon während des Sommers, gleich nach Beendigung der ‚Walküre', war der Gedanke in ihm wachgeworden, ob es nicht ratsam sein dürfte, sein großes Gedicht, dessen musikalische Ausführung eine unabsehbare Zeit für sich in Anspruch nehmen konnte, bereits vor dieser Ausführung einem engeren Kreise teilnehmender Freunde zugänglich zu machen. ‚Es war mir unmöglich, mein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimnis in mich zu verschließen. Entsagte ich dem Publikum, der Zustimmung des Volkes, so konnte ich doch der mitwissenden Teilnahme vertrauter Freunde nicht entraten.' Er ließ daher die vollendete Dichtung in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren

[1] Nämlich von den 832 Verszeilen des Vorspieles und ersten Aktes: 288; von den 636 des zweiten Aktes: 409; von den 565 des dritten Aktes: 293. — [2] Vgl. Max Zenker, der Werdegang der Dichtung des ‚Ring des Nibelungen' in den Bayr. Blättern 1896, S. 112.

(25 bis 30 an der Zahl)[1] als Manuskript auf seine eigenen Kosten drucken, um davon nach Bedürfnis unter seine näheren und entfernteren Bekannten mitzuteilen. Seine Abneigung dagegen, sein Gedicht als ein literarisches Produkt betrachtet und beurteilt zu wissen, war so lebhaft, daß er in einem kurzen Vorwort sich ausdrücklich dagegen verwahrte. Wohl aber war es ihm ein Bedürfnis, das vollendete Gesamtwerk dem engeren Freundeskreise von Mariafeld, Herwegh mit inbegriffen, und vor Allem sich selbst in zusammenhängendem Vortrag zur Anhörung zu bringen. ‚Es war um Weihnachten 1852', so berichten die Willeschen Erinnerungen, ‚als die Riesenarbeit seiner Dichtung, welche ihrer großartigen Anlage gemäß als Nibelungen-Trilogie entstanden war, zuerst in Mariafeld vorgelesen wurde. Wagner las sie an drei aufeinander folgenden Abenden, und das dauerte bis in die Nacht hinein.' Die Beschäftigung mit dem Druck der Dichtung fällt in den Dezember[2] des ablaufenden Jahres und in den Januar 1853; erst gegen Mitte Februar erfolgte die Versendung der fertigen Exemplare. Noch vor Vollendung der Drucklegung mußte er einen der schmerzlichsten und unersetzlichsten Verluste erleiden, die ihn damals betreffen konnten.

Der dringenden Aufforderung Wagners, ihn in dem vergangenen Sommer aufs neue in der Schweiz zu besuchen, hatte Uhlig nicht entsprechen können, statt dessen mußte der Meister über das Befinden des Freundes den ganzen Herbst hindurch die beunruhigendsten Nachrichten vernehmen. ‚Was hast du denn, du Wassermann, daß du auf einmal kränkelst?' lautet die erste fast noch verwunderte Frage. Es ist ergreifend, aus seinen nach Dresden gerichteten Briefen wahrzunehmen, wie die Besorgnis um Uhligs Gesundheit vom Oktober ab alle seine gewohnten Mitteilungen durchklingt. In allen Tonarten der liebevollen Teilnahme, der Unruhe, der Beängstigung, der Ermutigung, in ernsten Ermahnungen und flehentlichen Beschwörungen sich zu schonen, sich nicht zuschanden zu ‚dienen', gelangt die gleiche Sorge zum Ausdruck. Gib nur um alles in der Welt dies niederträchtige Pflichtgefühl auf: sei unanständig, — das nur kann dich retten!' Dem allzu Gewissenhaften, der trotz seiner Krankheit fortgesetzt, so lange seine körperlichen Kräfte es zuließen, der sinnlosen Sklaverei seines Kapelldienstes oblag, wird diese letztere Mahnung in allen Wendungen neu vorgehalten, in eindringlich beredtem Ernst, wie in dem, Wagner so unvergleichlich eigenen freundlich kosenden Schmeichelton, z. B. in dem vertraulich aufmunternden:

---

[1] An Uhlig, S. 195. — [2] Vom 22. Dezember datiert sind auch die autographierten ‚Bemerkungen zur Aufführung des fliegenden Holländers' (Ges. Schr. V, S. 205/6), zunächst für Weimar bestimmt, sodann auch für die ferneren Theater, die sich zur Aufführung dieser Oper meldeten. Vgl. S. 431 Anm. des vorliegenden Bandes.

‚sei p—p—pfiffig und mache dir's lasterhaft leicht'.[1] Unmöglich konnte er sich über die Natur des Leidens täuschen, das ihm gerade vor zehn Jahren einen seiner liebsten Freunde geraubt.[2] ‚So lange diese Heiserkeit währt, entsage allem Dienste: ich verpflichte dich hierauf, wenn du mich irgend liebst' (10. Okt.). ‚Daß ich dir Angst gemacht habe, ist mir recht,' heißt es bald darauf (1. Nov.), ‚denn gerade dies wollte ich nur erreichen.' Wohl sind seine Briefe an ihn, neben allen Ermahnungen und diätetischen Ratschlägen, immer noch reich an den mannigfachsten Mitteilungen; unsäglich erfreut es ihn, wieder einmal einen Brief des Leidenden mit dessen eigenhändiger Aufschrift zu erhalten: aber so sehr er auch Lust verspürt mit ihm zu plaudern, läßt ihm doch gerade die innige Teilnahme für seinen Zustand alles Andere unwesentlich erscheinen. ‚Ach, wäre ich bei Dir, um sehen, helfen oder wenigstens erheitern zu können!' Dann kommt — im Dezember — eine lange schwere Zeit des Wartens, der Ungewißheit: gerade während der letzten Arbeit am Abschluß seiner Dichtung bleibt wochenlang jede tröstliche Nachricht aus. Ein Brief der gemeinsamen edlen Freundin Frau Ritter sucht zu beruhigen; aber die ‚furchtbare Schwäche' und anhaltende Schlaflosigkeit des nun ganz ans Krankenlager Gefesselten dauert fort. ‚Mögest du nun Schlaf gewonnen haben!' ruft ihm der Meister noch am Vorabend des Weihnachtsfestes zu (dessen Feier er ihm das Jahr zuvor durch die Widmung des schöngebundenen Originalmanuskriptes von ‚Oper und Drama' verherrlicht hatte!). Kaum vierzehn Tage später, am 3. Januar 1853, ist alles zu Ende. Das Auge des Getreuen ist zur ewigen Ruhe geschlossen.

Die kaum anders zu erwartende Kunde trifft den vereinsamten großen Freund dennoch wie ein Blitzstrahl. ‚Der Verlust bleibt mir für mein ganzes Leben unersetzlich; ich sehe mich zur Hälfte meiner eigenen Seele beraubt', ruft er aus. Noch nach zwei Monaten ist ihm Alles wie eine unglaublicher, schrecklicher Traum, und es gibt Augenblicke, wo er den Gedanken noch gar nicht aufgeben kann, daß ihn der Freund doch noch im nächsten Sommer besuchen werde. ‚Wem soll ich nun all das mitteilen, für das ich in meines Freundes Herzen einen so teilnehmenden Schoß wußte?' Mit Uhlig war der erste in der Folge nächstbefreundeter Blutzeugen seines künstlerischen Ideales, der treueste Mitwisser und Streitgenoß dahingeschieden. Wie viele fördernde Freunde und Beschützer und unvergleichliche künstlerische Genossen sah der Künstler in der langen Folge von Jahren dahinscheiden, die bis zur

---

[1] Diesen letzteren Satz führt Dr. Dinger, ohne die mindeste Erläuterung, ohne den leisesten Hinweis darauf, daß er als inständige, herzlich beredte Mahnung an einen todkranken Freund gerichtet ist (als wüßten dies seine Leser von selbst!) in einem Zusammenhang von Belegen für Wagners ‚eudämonistisches Weltprinzip' und gleichsam als Charakterzug Wagners an!! — [2] S. 32 des gegenwärtigen Bandes und Bd. I, S. 344.

endlichen Verwirklichung jenes Ideales, der Vollendung seines Werkes und der dafür zu errichtenden außerordentlichen Stätte noch verstreichen sollten! Schnorr von Carolsfeld, Franz Brendel, Charles Baudelaire und Gasperini, Carl Tausig, Peter Cornelius, Frau von Kalergis-Muchanoff und andere ihm teuer gewordene Kunstgenossen und edle Gönner, die größtenteils um diese Zeit noch gar nicht in sein Leben getreten waren. Wie oft hat sich uns die Vorstellung aufgedrängt, alle diese allzu früh Dahingeschiedenen, die den Künstler nach besten Kräften in seinem mühevollen Ringen gefördert und unterstützt, vereinigt mit den erlauchten Geistern ‚hoher Ahnen' von Homer bis Shakespeare, von Bach bis Beethoven, der Dichter des ‚Faust' und der ‚Jungfrau von Orleans', eines Schopenhauer, eines E. T. A. Hoffmann, eines Jakob Grimm und des gerade im Festspieljahr 1876 abgerufenen ehrwürdigen Simrock, als ideales Publikum auf dem Bayreuther Hügel vor dem endlich Verwirklichten versammelt zu denken! Noch war bis zu diesem Ziele ein weiter Weg zu durchmessen, durch weite öde Strecken der Sorge und Vereinsamung, des Dranges und Kampfes mit Hemmnissen und Enttäuschungen jeder Art. ‚Wie lange ich's in dieser fürchterlichen Freudlosigkeit aushalte, weiß ich nicht!' schreibt er Liszt am 11. Februar, bei Versendung der endlich fertig gewordenen Exemplare seiner Dichtung. ‚Mitte vorigen Monats war ich nahe daran zu erliegen, und schon glaubte ich, meinem — armen Uhlig — bald folgen zu müssen. Ich wurde bestimmt, einen Arzt anzunehmen: dieser, ein sehr sorgsamer, umsichtiger und gewissenhafter Mann behandelt mich nun angelegentlich. Er besucht mich fast jeden anderen Tag, und ich kann nicht anders als seinen Verordnungen meinen Beifall geben. So viel ist gewiß: seine Schuld wird es nicht sein, wenn ich — nicht wieder genese.'

Anhang.

Belege, Nachträge und Ergänzungen.

Belege, Nachträge und Ergänzungen.

(Zu Seite 31: Anm.: Schladebachs perfid-persönliche Kritik.) Als einziges Beispiel derjenigen Art von Kritik, welcher das Wirken und Schaffen des Künstlers während seiner ganzen Dresdener Periode gleichmäßig ausgesetzt blieb, geben wir im Folgenden, ungefähr um ein Drittel verkürzt, eine Schladebachsche Besprechung des ‚Liebesmahls der Apostel': ‚Der Name des Komponisten ist wohl der Mehrzahl unserer Leser nicht ganz fremd, denn man hat ja, als vor etwa drei Jahren sein ‚Rienzi' und sein ‚Fliegender Holländer' auf der Dresdener Bühne zuerst in Szene ging, kein Mittel verabsäumt, diesen Namen nicht nur bekannt zu machen, sondern ihn als des neuen, seit lange sehnsüchtig erwarteten Opern-Messias bis zu den Sternen zu erheben, und es sind damals wirklich Zeichen und Wunder geschehen, nämlich das — als kalt nicht mit Unrecht verrufene — Dresdener Publikum hat sich dabei zu einem erklecklichen Enthusiasmus hinaufgeschraubt oder — hinaufschrauben lassen. Und dieser Enthusiasmus hält wenigstens teilweise noch bedeutend vor, war also ein Schutzmittel gegen ein gesundes, unbestochenes Urteil. Daß aber ein also gemachter Ruhm, ein durch kurzsichtige Vettern und schmeichlerische Freunde um Rücksichten und Verhältnisse willen, vermöge aller möglichen, nur nicht künstlerischen, Mittel im Fluge aufgeführtes Genialitätsgebäude ohne feste Grundlage der Zeit nicht lange trotzen könne — daß ein in der angedeuteten Weise erregter Enthusiasmus, einem Strohfeuer gleich, bald erlösche und dann einer um so unangenehmeren Nüchternheit Platz mache: das hat auch hier sich wieder bewährt. Wir sind weit davon entfernt, dem Komponisten Geistreichigkeit der Idee, ein gewisses poetisches Talent und tüchtiges Studium alles dessen, was im modernen Sinne des Wortes Effekt macht, absprechen zu wollen. Aber ein wirklich spezifisch musikalisches Talent besitzt er nicht, und wo dem minder Kundigen Eins oder das Andere musikalisch neu erscheint, da ist es entweder Nachahmung Berliozscher Manier (doch ohne dessen Ursprünglichkeit) oder es ist absichtlich gesucht, barock und wird dadurch leicht widrig und unangenehm. W.'s Erfindungskraft ist schwach. Tiefe des Gefühls, Wahrheit der Empfindung mangelt ihm in hohem Grade. Das läßt sich in Rücksicht auf Melodie und Harmonie leicht beweisen. Im Bezug auf erstere mangelt fast durchaus die Gesundheit und Frische, abgesehen davon, daß der Komponist sich in den Hauptmelodien seiner einzelnen Werke bis zur Manier wiederholt, was man keineswegs mit dem Prädikate ‚eigentümlicher Stil' belegen darf. In Rücksicht auf Harmonie aber wird Niemand behaupten wollen, daß eine gänzlich unmotivierte, barocke und nur um des gesuchten Effekts willen angewendete Modulation, ein plan-, halt- und gehaltloses Schweifen durch alle Tonarten, oder ein fortwährendes bis zum Ekel abspannendes und ermüdendes Arbeiten mit Nonenakkorden Kraft der Erfindung, Tiefe der Empfindung, geläuterten Geschmack oder auch nur technische Gewandtheit bekunde, welche letztere in so hohem Grade sich vermissen läßt, daß die ärgsten Härten und Fehler gegen den reinen Satz nicht selten sich nachweisen lassen. Es ist schon von anderer (?) Seite her und nicht etwa von einem Pedanten mit Recht gerügt worden, daß Herr Richard Wagner, Königl. sächs. Kapellmeister, nicht einmal musikalisch orthographisch zu schreiben verstehe freilich, was soll ein Genie mit solchen Schulfuchsereien sich abgeben!), und gewiß, könnte sein ‚unvergeßlicher Lehrer', dessen ‚Witwe' diese biblische Szene gewidmet ist, dieselbe hören,

er wendete sich im Grabe um!' (Hier folgt die Aufzählung einer langen Akkordfolge.) ‚Wer so viele Mittel verbraucht (später auch noch eine wahrhaft erdrückende Instrumentenmasse, die unverständigen Zuhörern freilich imponiert, und darauf ist's ja am Ende doch nur abgesehen!), der erweckt wahrlich kein sonderlich günstiges Vorurteil für seine Befähigung, der dokumentiert eine innere Armut, fast möchten wir sagen: Armseligkeit, die auch durch die glänzenden Flitter eines königlichen Purpurmantels ihre Blößen nicht zu verdecken imstande ist. Daß der Komponist vom Gesange und dessen Prinzipien ganz und gar nichts, also auch für denselben nicht zu schreiben versteht, und am allerwenigsten für den Männergesang, davon liegt hier ein unumstößlicher Beweis vor — er behandelt die Singstimme wie irgend ein Instrument, und da er auch für diese nicht selten sehr schwer, wenn nicht gänzlich unausführbar zu schreiben pflegt, so läßt sich daraus abstrahieren, wie die Gesangstimmen von ihm in naturwidrigster Weise angestrengt werden. Wir können keinem Vereine, dessen Mitglieder sich nicht geradehin mutwillig Stimmen, Brust und Lungen ruinieren wollen, zum Einstudieren einer Wagnerschen Komposition raten, abgesehen davon, daß die vorliegende biblische Szene, die einem großen Opernfinale außerordentlich ähnlich sieht und des Komponisten Unfähigkeit zum Schreiben im strengsten Stile überall glänzend dokumentiert, eine Chormasse erfordert, die nur bei dem Zusammentritt einer großen Zahl von Männergesangvereinen zu gewinnen ist. Schon aus diesem äußeren Grunde hätte das Werk ungedruckt bleiben können und wäre der Komponist (er ist zugleich Dichter des übrigens sehr gelungenen Textes) nicht Kgl. sächs. Kapellmeister, so würde das höchst wahrscheinlich auch geschehen sein. Mit Bedauern haben wir hier eine Warnungstafel aufgestellt. Das Werk ist schon vor einiger Zeit erschienen, und wir hätten es jedenfalls gänzlich mit Stillschweigen übergangen, wenn wir nicht fürchten zu müssen geglaubt hätten, der berühmt gemachte Name des Komponisten werde vielleicht manchen Verein verleiten, das Werk zu studieren, da natürlich die in näheren Kreisen schon zu ziemlicher Anerkennung gelangte Wahrheit, daß Herr Kapellmeister W. nicht seinem angeblich eminenten musikalischen Talente seinen Ruf verdanke, sondern daß dabei unglaublich viel, durch sogenannte Freunde und Lobhudler zum Schaden des Künstlers genährte, Selbstvergötterung und eitle Anmaßung mit unterlaufe — da diese Wahrheit noch nicht so allgemein durchgedrungen ist, weil der Komponist keine Anstrengung, kein Opfer scheut, um in mancherlei Journalartikeln gelobhudelt zu werden. Dieser Ruhm vergeht freilich schnell wie Seifenblasen. Solches Trachten liegt dem wahren Künstler fern, und ist seiner geradehin unwürdig. Aber eben deshalb muß die Wahrheit um so entschiedener in der Kritik auftreten, um jenem kunstschänderischen, feilen Treiben allmählich ein Ende zu machen, oder doch in den einzelnen geeigneten Fällen dem düpirten Publikum zur Klarheit darüber zu verhelfen. Dr. J(ulius) S(chladebach).' (Enthalten in: Teutonia, literarisch kritische Blätter für den deutschen Männergesang, redigiert von J. Otto und Dr. J. Schladebach in Dresden, 1846 S. 60 ff.)

(Zu Seite 43: Zu Rietschels begabtesten Schülern gehörte der junge Bildhauer Gustav Kietz, seit den ersten ‚Rienzi'- und ‚Holländer'-Tagen Wagners ständiger Hausgast, teils um seines Bruders willen, teils weil der junge Mann selbst in seiner großen Bescheidenheit und Strebsamkeit dem Meister lieb und wert geworden war.) ‚Wagner war nun,' so erzählte Gustav Kietz seinen Angehörigen mündlich über diese persönlichen Beziehungen, ‚von der Waisenhausstraße fortgezogen; hier und da besuchte ich ihn, wagte es aber nicht allzu häufig, da ich ihn zu stören fürchtete. Da sagte er einmal: ‚Das ist nichts, lieber Herr Kietz, wir müssen wenigstens einen Tag in der Woche festsetzen, an welchem Sie zu Tisch zu uns kommen; können Sie es dann noch öfter, namentlich Sonntags, ermöglichen, wo wir auch immer etwas Gutes zu essen haben, so freut es uns um so mehr.' Von dieser Zeit an war ich wenigstens einmal in der Woche bei Wagner zu Tisch, bis zum Mai 1849.

Ich habe mich bei ihm und seiner lieben Frau unendlich wohl gefühlt; sie taten für mich eltern- und heimatlosen Menschen, was sie nur tun konnten, damit ich mich wohl fühlen solle. Er nahm sich meiner besonders in geistiger Beziehung an, ging auf meine Fragen ein, regte mich nach allen Seiten hin an, lieh mir Werke aus seiner Bibliothek; kurz, ich bin ihm zeitlebens dankbar gewesen für das, was er mir in meiner Jugend war. Die in seinem Hause verlebten Stunden sind die schönsten meiner Jugendzeit; er wurde immer herzlicher im Umgang, war immer anregend und voll heiter sprudelnden Humors. Auch bezüglich des ‚Guten' taten sie Beide ihr Bestes. ‚Kietz muß dick werden, Frau,' mit diesen Worten legte er mir immer die größten und besten Bissen auf den Teller, und das Gefühl der Übersättigung war das einzig Unbehagliche, was ich oft bei ihnen durchlebte. Es war mitunter noch eine Schwester von Frau Minna (Natalie) und seine Nichte Johanna Wagner mit bei Tisch, welche letztere mich stets ihren ‚Ganymed' nannte. Frau Wagner war eine sympathische Erscheinung, voll herzlicher Güte und Liebenswürdigkeit, wenn sie auch später seinem rücksichtslosen, keine Opfer scheuenden Vorwärtsgehen fremd gegenüberstand. Ihr ging nach allen Nöten, Sorgen und Kämpfen die gesicherte Stellung des Kgl. Kapellmeisters über Alles; er hingegen war nie und gegen Niemand so rücksichtslos als gegen sich selbst. Höchst komisch waren die musikalischen Vorführungen, wenn er auf dem Klavier spielte und seine Frau ihn mit der Clarinette begleitete, die sie sehr gut mit dem Munde nachzuahmen verstand. Oft, wenn ich vor Tisch hinkam, war Wagner noch im Wohnzimmer mit Rasieren beschäftigt, — er sang dabei allerlei leichte Opernmelodien: ‚wenn mir dein Auge strahlet' ꝛc., oder er rief plötzlich durch die Tür: ‚Kietz, wir haben immer noch keine Kinder!' Zärtlich geliebte Hausgenossen waren Peps, eine Art Wachtelhund, und Papo, der Papagei (S. 96), der nicht im Käfig, sondern frei auf Stengeln sich seines Daseins freute und den ich für mein Leben gern neckte, bis sich ihm die Federn sträubten. War Wagner noch nicht fertig, wenn die Suppe aufgetragen wurde, so sagte Frau Minna: ‚Papchen, rufe den Herrn'. Dann rief der Papagei: ‚Richard! Freiheit! Santo spirito!', worauf der Meister immer amüsiert erschien. Während des Essens ahmte Papo den Ton einer quietschenden Tür so täuschend nach, daß ich zu Wagners größtem Gaudium jedesmal wieder mich anführen ließ und mich nach dem Eintretenden umsah. Sein erster Gang im Zimmer war stets zum Vogel; er bückte den Kopf und der Papagei steckte den Kopf tief zwischen den weiten Hemdkragen und Wagners Hals und liebkoste seinen Herrn. Sobald ich aber in Papchens Nähe kam, sträubten sich ihm alle Federn zum nicht geringen Erstaunen Wagners, der von meiner Lust zum Necken nichts wußte.'[1] ‚Von den Proben zur neunten Symphonie kam er stets ganz erschöpft zu Tisch, mußte sich vollständig umkleiden und hatte während des Essens seine seidene Mütze bis an die Ohren über den ganzen Kopf gezogen, um sich vor Erkältung zu schützen. Glücklicher Weise hatte er nur einige Schritte bis zu seiner Wohnung, denn er wohnte auf der Ostra-Allee und die Proben fanden im alten Opernhause statt (bestehend aus zwei großen Sälen, in denen eine ganz ideal schöne Akustik war). Nach einer solchen Probe frug ich ihn einmal: ‚ob denn Beethoven in dieser Symphonie nicht einen ganz bestimmten Gedanken habe aussprechen wollen? ich hätte immer das Gefühl, als wolle er ein Gewisses sagen'. Da stand er gleich auf, ging in sein Zimmer und brachte seine damals ganz neu gedruckte Erläuterung zur neunten Symphonie, die er mir mit den Worten schenkte:

[1] Ausführlicheres über diesen Liebling des Meisters erzählt F. Flinzer in einer Jugendschrift aus den 70er Jahren: ‚Der berühmte Komponist Richard Wagner hatte einen Papagei, der außerordentlich viele Wörter und ganze Sätze sprach, und zwar sehr deutlich. Außerdem pfiff er Stückchen von ziemlicher Länge aus verschiedenen Opern und Volksliedern und machte noch andere interessante Sachen. Wenn er sah, daß die Leute mit den Gläsern anstoßen wollten, machte er schon vorher den Klang der Gläser nach; nahm Jemand das Taschentuch, so schnäuzte und räusperte er sich. Wenn er eine Unart gemacht hatte, flog er hoch oben auf die Vorhangstange und rief: ‚Komm, komm herauf!' Saß er im Käfig und dieser wurde gereinigt, so machte er seine Bemerkungen darüber: ‚Schöne Stube bekommen'. Gab man ihm Konfekt, so freute er sich über das: ‚schön' Suckerbrod' u. s. w. u. s. w.

‚Hier lesen Sie, vielleicht befriedigt Sie das'. Die kleine Schrift wurde von mir und meinen Freunden mit großer Begeisterung studiert. Unsere lieben Kritiker freilich hatten nichts Eiligeres zu tun, als in allen Blättern vor dem Kaufen und Studieren dieser Broschüre zu warnen! Ganz interessant ist es, daß diese selben Kritiker (z. B. E. Banck), welche damals vor der Broschüre warnten, sie im Jahre 1858, als die ‚Neunte' seit den vierziger Jahren zum ersten Mal wieder unter Krebs aufgeführt werden sollte, dem Publikum als zum Verständnis des Werkes wesentlich beitragend empfahlen: Keiner sei, wie Wagner, in die Tiefen der Beethovenschen Schöpfung eingedrungen'. (Nach den mündlichen Erzählungen Gustav Kietz' aufgezeichnet von seiner Tochter Frau Prof. Elisabeth Geisberg, geb. Kietz.)

(Zu Seite 97: Mit fast willkürlicher Absicht hatte er sich in der letzten Zeit vorgesetzt, nach der tiefen Tragik des ‚Tannhäuser' einmal eine komische Oper zu schreiben. Es waren dies die ‚Meistersinger von Nürnberg', mit Hans Sachs an der Spitze.) Da der Einblick in den während der Sommers 1845 in Marienbad verfaßten ältesten Entwurf der ‚Meistersinger' uns bisher noch nicht vergönnt war, steht es uns an dieser Stelle nur frei, unsern Lesern den von A. Heintz in der ‚Allg. Musikzeitung' 1895, S. 609—11 mitgeteilten Auszug daraus mit seinen mannigfachen Abweichungen von der späteren Dichtung zur Kenntnis zu bringen. Dieser ursprüngliche Entwurf verlegt die Szene des ersten Aktes nicht in die Katharinenkirche, sondern in eine Kapelle der Sebalduskirche zu Nürnberg. Es heißt da: ‚Schluß der Vesper, — man hört das Orgelnachspiel. Ein junger Mann nähert sich einem jungen, reichen Bürgermädchen, — sie hat ihn erwartet und ermahnt ihn zur Vorsicht'. Jener wird als der Sohn eines verarmten Ritters bezeichnet, — Namen finden sich hier nur für Hans Sachs, für die Haushälterin beim ‚Ältesten der Singerzunft' (dem späteren ‚Pogner'), ‚Frau Magdalene', und für ‚David', den Lehrling des Sachs. Die Belehrung des Junkers über die Regeln des Meistergesanges durch David ist im Entwurfe noch nicht erwähnt. Bei der Versammlung der Meistersinger ist Hans Sachs (an ‚Kothners' Stelle) ‚Gesetzgeber für die Zeit'; er liest dem jungen Manne die Gesetze der Zunft vor und tut dies ‚mit Beimischung von Ironie'. Der Merker findet seinen Sitz noch nicht in dem verhüllten Merkerstuhle, sondern ein Lehrling muß sich an die Tafel stellen, um nach Anweisung des Merkers die Fehler des Sängers anzukreiden. Im Übrigen ist sowohl der Namensaufruf der anwesenden Meister, als auch Pogners Antrag, ebenso der Streit mit Sachs über Beachtung des Volksurteils, in dem Entwurfe bereits vorgesehen. Der junge Mann fragt zuerst: ‚In welchem Tone soll ich singen: von Siegfried und Grimmhilde?' Darob Erschrecken der Meister und Schütteln der Köpfe. ‚Nun denn: im Tone Wolframs vom Parzival?' Neuer Schreck und neues bedenkliches Kopfschütteln. Der Merker ruft ihm zu: ‚Singt, wie es in den Gesetzen steht, die Euch bekannt gemacht wurden!' Nun sammelt sich der Junker und singt, anfangs zwar befangen, nach und nach aber mit immer größerer Begeisterung. Sein Lied besingt das Lob der Dichtkunst ꝛc. Der Merker läßt oft anhalten und Fehler anstreichen. Je begeisterter Jener singt, um so mehr Fehler werden gemerkt. — Hans Sachs beobachtet ihn teilnahmvoll, den Merker aber mit Ironie. Zunehmende Verwirrung des jungen Mannes; immer mehr Fehler und Unterbrechungen; — endlich fragt ihn der Merker, ob er fertig sei? ‚Noch nicht, noch nicht!' Der Merker: ‚Die Tafel ist aber fertig!' — Hans Sachs zwar sucht ihn zu verteidigen, er macht sich sogar über die Meister lustig: es entsteht Streit. Sachs fordert den Merker auf, selbst zu singen, und er wolle den Merker nach seiner Weise abgeben, um zu sehen, wie viele Fehler er machen würde. Der Merker weist ihn boshaft zurück, indem er auf das Volk stichelt, welches den Schuster verhätschele; dann zeigt er auf das schlechte Schuhwerk hin, das Sachs ihm geschaffen habe. ‚Du sollst daran denken,' spricht Sachs beiseite. Es entsteht Streit; dann wird ‚zum Schluß' gerufen und feierlich erklärt: ‚Der Fremde

hat versungen!' Der Junker stürzt wie vernichtet fort. Die Versammlung trennt sich in großer Aufregung. — Im Entwurfe des zweiten Aktes wird der Verlauf der späteren Dichtung im Wesentlichen schon skizziert; nur fehlt das so reizende Gespräch zwischen Sachs und der Jungfrau. Letztere äußert sogar über Jenen einmal zum Geliebten: ‚Traue ihm nicht! Er ist ein falscher Mann; der Vater hat mir es oft gesagt.' Das Übrige zeigt sich bis zu Ende genau der späteren Dichtung entsprechend und bedarf keiner weiteren Erörterung. Die szenische Einrichtung ist durch eine Handzeichnung Wagners am Rande so angedeutet, wie sie jetzt üblich ist. — Beim Beginn des dritten Aktes finden wir Sachs in seiner Werkstatt, unter großen Büchern am Fenster zurückgelehnt sitzend; am zweiten Fenster sitzt David, mit der Arbeit an einem Paar Damenschuhen beschäftigt. Sachs stellt Betrachtungen an über das anscheinende Ableben der Dichtkunst: ‚Er, der Schuster, sei noch der Einzige, der im Reiche der großen deutschen Vergangenheit atme, u. s. w.' David wird von außen durch Frau Magdalene angerufen, sucht diese aber, durch abmahnende Gebärden nach dem gegenüber liegenden Hause hin, zum Schweigen zu bringen. Sachs bemerkt dieses und schilt den Lehrling, da er nicht fleißig arbeite. Wieder ruft Frau Magdalene den David an und dieser, um sie durch angenommenen Gleichmut zu ärgern, singt das Schusterlied seines Meisters. Hierüber stutzt Sachs anfänglich ärgerlich, wird aber durch den Gedanken an die gewonnene Volkstümlichkeit erheitert und singt zuletzt selbst mit. Dann tritt der Junker aus einem inneren Gemache ein. Sachs hält ihm vor, daß er wohl jetzt begreife, wie sehr der Meister zu seinem Besten gehandelt habe. Der Junker: ‚Ich schäme mich vor Euch. Wohl hattet Ihr recht! Was aber soll ich nun beginnen?' Sachs verspricht, es so einleiten zu wollen, daß er die Geliebte in gutem Kampfe erringen könne. Er fragt den Junker, was er bisher gedichtet habe, und dieser gesteht, daß es meist Heldenlieder seien, in denen er die großen Kaiser gefeiert habe: ‚Seht hier, hier!' Sachs: ‚Kein Minnelied?' ‚O, mein neuestes, hier!' Sachs liest es aufmerksam durch (das Orchester spielt dazu die später gesungene Melodie) und ruft nach einigem Nachdenken: ‚Ihr seid ein Dichter!' Doch hält er die Zeit nicht angetan für Dichterwerk und rät dem jungen Manne: die Schriften Luthers und Huttens zu studieren, und was er daraus lerne, mit dem Schwerte zu verteidigen! ‚Lange Zeit — prophezeit Sachs — wird man vom Dichten nichts mehr wissen; man wird mit anderen Waffen kämpfen: mit Vernunft, mit Philosophie gegen Dummheit und Aberglauben, und mit dem Schwerte wird man wiederum diese neuen Waffen verteidigen müssen.' — ‚Wohl Meister', antwortet der Junker, ‚doch jetzt brauche ich ein Weib.' Und Sachs erwidert: ‚Das sollt Ihr haben! Laßt mich sorgen!' Die Geliebte erscheint nun ihrer Schuhe wegen, sie will Sachs mit Vorwürfen überhäufen; der Junker verteidigt ihn. Sachs tröstet die Liebenden und baut auf einen guten Ausgang; er schreibt ihnen ihr Verhalten vor, und sie geloben ihm Gehorsam. Nun folgt die Szene mit dem Merker, wie in der Dichtung; das Einstecken des auf dem Tische liegenden Gedichtes des Junkers geschieht mehr aus Verlegenheit als mit Absicht. Anfangs wollte Wagner, daß Sachs dem Merker ein Lied anbiete, welches er selbst in seinen jungen Jahren gefertigt und welches Niemand kenne. Später schreibt er an den Rand: ‚Vielleicht kann sich Sachs stellen, als wisse er gar nicht, wem das Gedicht gehöre: vielleicht dem jungen Manne, der schon längst über alle Berge. Es scheint ein verzaubertes Lied. Beachtet ja, die rechte Weise zu finden!' — Verwandlung der Szene. Die Johanniswiese vor dem Tore zu Nürnberg. Festzüge, Volk, Belustigungen, Spiele. Die Meistersinger ziehen auf. Der Merker singt das Lied des Junkers; sein Vortrag paßt nicht zum Liede. Die Wirkung ist komisch; das Volk lacht den Sänger aus. Sachs lobt das Gedicht und tadelt des Merkers Vortrag. Der Merker klagt Sachs des Betruges mit dem schlechten Liede an. Das Volk verlangt, Sachs solle es selber singen; dies lehnt er jedoch ab, da das Liebeslied sich für ihn nicht schicke. Der Junker tritt nun hervor und erbietet

sich, das Lied zu singen. Dazu verweigern die Meister ihre Stimme, aber das Volk — durch die Braut, David und Magdalenen immer mehr angeregt — ruft: ‚Ei, warum nicht? laßt ihn singen!‘ Nach vielem Streiten beginnt der Ritter, und erringt schließlich stürmischen Beifall. Die Meistersinger müssen ihm den Preis zusagen, weil sie erkennen, daß nur er der Dichter des Liedes sein könne. Der Junker nimmt den Preis an, lehnt jedoch die Meistersingerschaft ab. Hans Sachs belehrt ihn über den Wert der Meister und gewinnt dadurch die Singerzunft für seinen Schützling. ‚Musik kommt; der Brautzug ist schnell geordnet. Sachs führt die Braut, und der Zug — Pfeifer voran — bewegt sich der Stadt zu.‘ Unterschrift: ‚Marienbad, 16. Juli 1845. Richard Wagner‘.

(Zu Seite 111: Dr. Hermann Franck, aus Breslau, damals vorübergehend in Dresden.) Dr. Hermann Franck war der Bruder des deutschen Buchhändlers Albert Franck in Paris, mit Liszt und Chopin befreundet, während seiner Dresdener Jahre dem Freundeskreis der Eltern Hans von Bülows angehörig. Bei Gelegenheit eines späteren Zusammentreffens mit ihm in Berlin äußert sich der junge Bülow ausführlich über ihn (in einem Briefe an seine Mutter vom 24. Mai 1850) und gibt dabei ein sehr lebendiges Bild von seiner Persönlichkeit: ‚Dr. Franck, der sich Dir vielmals empfehlen läßt, begegnete ich neulich auf der Straße, nachdem ich ihn zweimal vergeblich aufgesucht. Er lud mich ein, ihn des Abends zu besuchen, wo er stets allein sei, und mit ihm Tee zu trinken. Dies tat ich denn und habe mich sehr gut unterhalten. Er ist sehr liebenswürdig und hat eine gewisse behagliche Originalität; man kann namentlich aus seinem Urteil viel lernen. Merkwürdig ist sein ganz einsames Leben; ich möchte nur wissen, womit er sich eigentlich beschäftigt: ich vermute fast: er schreibt. Musik hört er gar nicht, musiziert ebenso wenig. Er sagte mir: ‚es vergehen nicht zwei Tage, wo ich mir nicht die schönste, beste Musik in meiner Phantasie mit völliger Befriedigung reproduzieren kann. Ich habe viel und gut gehört und die Erinnerung daran ist mir lebendig geblieben‘. In die italienische Oper sei er diesen Winter einmal gegangen, um den ‚Don Juan‘ zu hören; jede Note sei ein Verbrechen gewesen, und falls er Pulver und Kartätschen bei der Hand gehabt, würde er die ganze Bude in die Luft gesprengt haben. Radikal ist er, wie es scheint, jedoch nur wie ein bloß praktischer und höchst besonnener Mann. Seinen Irrtum über die, wie er gehört hatte, ‚radikale‘ Gesinnung Frau von L(üttichau)s habe ich ihm benommen und ihm gesagt, die zurückgetretene märzliche Schwärmerei für die deutsche Einheit habe sich in bloßes Wohlgefallen an Preußen und Verachtung gegen die kleine sächsische Misère aufgelöst. Er bat mich zuletzt, ihn bei Gelegenheit wieder zu besuchen, was ich natürlich auch tun werde.‘ (Hans v. Bülows Briefe, I, S. 209—10. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895.)

(Zu Seite 132—33: Kurzbündige enthusiastische Ergüsse im ‚Dresdener Anzeiger‘ als Hinweisungen auf die bevorstehende Aufführung der neunten Symphonie.) Die nachstehende wörtliche Mitteilung dieser Notizen erfolgt auf Grund einer uns durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Dinger mitgeteilten Kopie. 1) Nr. 83 des ‚Dresdener Anzeigers‘, Dienstag, den 24. März 1846 (Beilage): ‚Beethovens neunte Symphonie. Allen Verehrern des wundervollen Meisters Beethoven steht in Kürze ein seltener Genuß bevor, wenn mit diesem fast zu sinnlichen Worte die erhabene Wirkung bezeichnet werden kann, von welcher bei würdigster Ausführung und erlangtem edelsten Verständnisse sein letztes derartiges Werk, die neunte Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode: ‚an die Freude‘ sein muß. Dadurch, daß die Kapelle gerade dieses Werk zur Aufführung in ihrem diesjährigen sog. Palmsonntags-Konzert gewählt hat, scheint dieser vortreffliche und reiche Verein von Künstlern beurkunden zu wollen, bis zu welcher Höhe seine Leistungen sich zu erheben vermögen; denn wie diese Symphonie unbestreitbar die Krone des Beethovenschen Geistes

ist, enthält sie ebenso unleugbar auch die schwierigste Aufgabe für die Ausführung; bei dem würdigen Geiste aber, der diesen großen Palmsonntags-Konzert-Aufführungen bisher stets innegewohnt hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß diese Aufgabe gewiß eine vollkommene Lösung erhalten werde. — Endlich darf also auch das größere Publikum Dresdens hoffen, dieses tiefsinnigste und riesenhafteste Werk des Meisters sich erschlossen zu sehen, dessen übrige Symphonien bereits zu einer edlen Popularität gelangt sind, während dieses Werk bisher noch in die Ferne eines geheimnisvollen, wunderbaren Rätsels entrückt blieb, zu dessen erhebender Lösung es aber gewiß nur einer vollkommen geeigneten Gelegenheit und eines kräftigen, mutigen Sinnes für die erhabenste und edelste Richtung der Kunst bedarf, die sich nirgends mit sprechenderer Überzeugung offenbart hat, als in dieser letzten Symphonie Beethovens, zu welcher alle seine früheren Schöpfungen der Art uns wie die Skizzen und Vorarbeiten erscheinen, durch welche es dem Meister eben nur möglich werden konnte, sich zur Konzeption dieses Werkes emporzuarbeiten. O höret und staunet!' — 2) Nr. 90 v. Dienstag den 31. März 1846 (1. Beilage): ‚Würde es nicht gut sein, wenn — wenigstens versuchsweise — irgend etwas geschähe, um auch dem größeren Publikum das Verständnis der letzten Symphonie Beethovens, deren Aufführung wir in diesen Tagen entgegensehen, näher zu rücken? Wir erinnern hierbei an die wunderlichsten Mißverständnisse und sonderbarsten Deutungen, denen dieses Werk so verschiedentlich ausgesetzt war, so daß schon vom Umherlaufen der darauf beruhenden Gerüchte zu fürchten stünde, nicht daß sich das Publikum zu jener bevorstehenden Aufführung etwa nicht zahlreich genug einfinden möchte (dagegen bürgt der Ruf der Wunderbarkeit und Seltsamkeit dieser letzten großen Schöpfung des Meisters, von dem ja Manche behaupten, er habe diese Symphonie im halben Wahnsinn geschrieben!!) — sondern, daß ein wahrscheinlich nicht geringer Teil desselben bei einer ersten und nur einmaligen Anhörung dieser Tondichtung dadurch in Befangenheit und Verwirrung versetzt werde, und ihm somit ein wahrhafter Genuß entgehe. Öfter gebotene Gelegenheit zur Anhörung solcher Werke würde allerdings das geeignete Mittel zur Verbreitung ihres Verständnisses sein; leider aber kommt diese Vergünstigung meist nur Musikstücken zu gut, die bei ihrer fast übertriebenen Begreiflichkeit und Leichtverständlichkeit ihrer gar nicht bedürfen! Gg.' — 3) Nr. 92 v. Donnerstag den 2. April 1846 (Beilage): ‚Es war einmal ein Mann, der fühlte sich gedrängt, Alles was er dachte und empfand, in der Sprache der Töne, wie sie ihm durch große Meister überliefert war, auszudrücken: in dieser Sprache zu reden, war sein innigstes Bedürfnis, sie zu vernehmen, sein einzigstes Glück auf Erden, denn sonst war er arm an Gut und Freude, und die Leute ärgerten ihn sehr, wie gut und liebend er auch gegen alle Welt gesinnt war. Nun sollte ihm aber sein einzigstes Glück geraubt werden, — er wurde taub und durfte seine eigene, herrliche Sprache nicht mehr vernehmen! Ach, da kam er nahe daran, sich der Sprache selbst auch berauben zu wollen: sein guter Geist hielt ihn zurück; — er fuhr fort, auch was er nun empfinden mußte, in Tönen auszusprechen; — aber ungewöhnlich und wunderbar sollten nun seine Empfindungen werden; — wie die Leute von ihm dachten und fühlten, mußte ihm fremd und gleichgültig sein: er hatte sich nur noch mit seinem Innern zu beraten und in die tiefsten Tiefen des Grundes aller Leidenschaft und Sehnsucht sich zu versenken! In welch' wunderbarer Welt ward er nun heimisch! Da durfte er sehen und — hören, denn hier bedarf es keines sinnlichen Gehöres, um zu vernehmen: Schaffen und Genießen ist da Eines. — Diese Welt aber war, ach! die Welt der Einsamkeit: wie kann ein kindlich liebevolles Herz für immer ihr angehören wollen? Der arme Mann richtet sein Auge auf die Welt, die ihn umgibt, — auf die Natur, in der er einst voll süßen Entzückens schwelgte, auf die Menschen, denen er sich doch noch so verwandt fühlt! Eine ungeheuere Sehnsucht erfaßt, drängt und treibt ihn, der Welt wieder anzugehören und ihre Wonnen, ihre Freuden wieder genießen zu dürfen. — Wenn Ihr ihm nun begegnet, dem armen Mann, der euch so ver-

langend anruft, wollt Ihr ihm fremd ausweichen, wenn Ihr zu eurer Verwunderung seine Sprache nicht sogleich zu verstehen glauben solltet, wenn sie euch so seltsam, ungewohnt klingt, daß Ihr euch fragt: Was will der Mann? O, nehmt ihn auf, schließt ihn an euer Herz, höret staunend die Wunder seiner Sprache, in deren neugewonnenem Reichtume Ihr bald nie gehörtes Herrliches und Erhabenes erfahren werdet, — denn dieser Mann ist **Beethoven**, und die Sprache, in der er euch anredet, sind die Töne seiner **letzten Symphonie**, in der der Wunderbare all seine Leiden, Sehnsucht und Freuden zu einem **Kunstwerke** gestaltete, wie es noch nie da war!'

(Zu Seite 160: In Text und Musik finden sich im ersten Entwurfe des ‚Lohengrin' noch mancherlei Abweichungen von der späteren Ausführung; selbst an mancherlei Paralipomena fehlt es nicht.) In dem Liepmannsohnschen Autographen-Katalog vom 18. November 1895, S. 109 findet sich die genaue Beschreibung eines Textbuches zu ‚Lohengrin' von 48 Seiten 4°, zwar von fremder Hand geschrieben, aber mit eigenhändigen Korrekturen Wagners und einem vollständigen Titelblatt von des Meisters Hand. ‚Diese erste Bearbeitung enthält über einhundertsechzig Verse mehr als die definitive, wohingegen die letztere etwa 60 Verse enthält, die in der ersten fehlen. Außerdem sind etwa 50 Verse mit Abänderungen, teils stilistischer, teils inhaltlicher Art, in die zweite Bearbeitung übergegangen. Die Ausarbeitung der Szenarien, denen ja Wagner stets eine so große Wichtigkeit beilegte, ist zum großen Teil revidiert, zum Teil von der ersten Bearbeitung völlig abweichend.' — Eine bei weitem wichtigere Entdeckung ist seither gemacht worden, durch Wiederauffindung der ersten vollständigen Niederschrift der Dichtung von des Meisters eigener Hand, mit dem Schlußdatum des 27. November 1845. Das Manuskript hat viele Wanderungen aus der Hand eines Besitzers in die des andern durchgemacht. Wagner hatte es seinerzeit dem jungen Freunde Karl Ritter geschenkt, von diesem ging es in den Besitz des Klaviervirtuosen Rudolf Wehner über; nach dessen Tode (Oktober 1857) gelangte es in die Hände des Dresdener Hofopernsängers Fritz Weiß. Dieser schenkte es im Juli 1868 seinem Freunde Wilhelm Trinius (zuletzt in Wiesbaden), und im Besitz der Triniusschen Erben befindet der Schatz sich noch heute. In einer Mappe verwahrt, liegt das Manuskript auf der Berliner Reichsbank. Dem Herrn Dr. Paul Trinius (Berlin) verdankte der Gewährsmann des ‚Berliner Tageblattes' (Dr. Leopold Schmidt) einen Einblick in dasselbe, über welches er sodann in der Nr. 8 des ‚Zeitgeist' (Beiblatt der genannten Zeitung) vom 22. Februar 1904 einen eingehenden Bericht veröffentlicht hat. Ausführliche Zitate geben einen entfernten Begriff von dem Inhalt der 100 Verse, an denen diese älteste Niederschrift reicher ist, als die nachmalige definitive Fassung. Eine vollständige, womöglich faksimilierte Veröffentlichung (nach Art der schönen Schottschen Ausgabe der ‚Meistersinger'-Dichtung) würde von allerhöchstem Interesse für alle Verehrer des Meisters sein. Ihr hoher Wert liegt darin, daß sie die erste, bisher völlig unbekannte Redaktion der herrlichen Dichtung darbietet.

(Zu Seite 228: Das lebendige Echo, das die stürmischen Wiener Vorgänge in dem feurig erregten Innern des Künstlers wachriefen, gelangte in einem Gedichte zum Ausdruck, das unter der Aufschrift ‚Gruß aus Sachsen an die Wiener' mit voller Namensunterschrift des Autors als poetische Beilage zur ‚Allgemeinen Österreichischen Zeitung' vom 1. Juni 1848 erschien.) Wir reproduzieren es hier nach dem erneuten Abdruck, den es in des Freiherrn von Helfert Sammelwerk ‚Der Wiener Parnaß i. J. 1848' (Wien 1882) gefunden, zugleich als erstes Dokument in der Reihe schriftlicher Zeugnisse der geistigen Beteiligung Wagners an der stürmischen Bewegung jener Tage:

Gruß aus Sachsen an die Wiener.[1]

Jetzt ist mein Herz der Sorgen frei, nicht darf ich nun mehr zagen:
Daß Deutschland ganz gerettet sei, darf freudig ich jetzt sagen.
Was von uns selbst wir Schlimmes dachten, das hat sich nun gekehrt:
die uns'r're Ehr' zu Schanden brachten, die habt ihr nun belehrt.

Aus Frankreich scholl der Freiheitsruf: wir haben ihn nachgesprochen:
die Bande,[2] die uns Knechtschaft schuf, sie werd' von uns zerbrochen.
Dem Sturme konnte Keiner wehren, und was er traf, das fiel:
die uns gekränkt der Freiheit Ehren, die fanden schnell ihr Ziel.

Das war im Anfang Lobes wert; uns trieb die Tat des Franken,
in unsrer Hand das Freiheitsschwert, ihm hatten wirs zu danken.
Nun galt es: Deutsche Weise zeigen, vollenden unsern Sieg,
nicht eher mit dem Ruf zu schweigen, bis ganz der Feind auch schwieg.

Sie schwiegen still, die sonst so laut, die Herrn Aristokraten;
doch heimlich noch ihr Sinn vertraut den Herrn vom Wein und Braten;
die feisten Herrn vom Wein und Braten, sie haben Geld und Gut,
sie zahlen Büttel und Soldaten, daß das nur sicher ruht.

‚Die Freiheit ist ein gutes Ding', so höret ihr sie sagen;
‚Wir schätzen sie auch nicht gering; doch besser ist Behagen.'
Ach, ihre süß verwöhnten Magen, die dreh'n sich um und um,
und schrei'n: nicht könnten sie vertragen die Kost für's Publikum.

Das ist ein Schrei durch's ganze Land, durch alle deutschen Gauen:
‚O weh'! daß uns're Knechtschaft schwand! was müssen wir nun kauen!'
Die mit dem Geldsack sich verkrochen, die kommen auch hervor,
und deren Ketten wir zerbrochen, die spitzen nun das Ohr.

Der Bücherwurm kriecht auch heran und führet euch Beweise:
zu leiten sei der Freiheit Wahn in unser alt Geleise;
dem Deutschen könnte leichtlich schaden, was andrem Volke gut;
ein wenig Knechtschaft auf sich laden, das zieme deutschem Mut.

Sie reden hin, sie reden her, und mahnen ab von Taten:
dem Bürger zieme Ruhe mehr, die Kühnheit dem Soldaten:
‚Ihr seht, es stocken die Gewerbe, viel Unglück schon geschah!
ist nicht der Sohn des Vaters Erbe? Nun sagt: was macht ihr da? —'

Verfluchte Falle, die sie stellen! Wie? stürzen wir hinein?
Der Tag, der kaum uns sollt' erhellen, verliert er schon den Schein?
Jetzt gilt es der Entscheidungsfrage die Antwort nicht zu schulden:
Wie weit der deutsche Mut uns trage? Ob handeln wir, ob dulden?

Richard Wagner.

(Zu Seite 233: Der Aufsatz führte die Überschrift: ‚Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen u. s. w.' und war unterzeichnet: ‚Ein Mitglied des Vaterlandsvereines'.) Obgleich das nachstehend mitgeteilte damalige politische Glaubensbekenntnis des Künstlers bereits mehrfach zum Abdruck gelangt ist, veranlaßt uns dennoch eine besonders geschätzte Aufforderung dazu, es als ein hervorragendes biographisches Dokument auch an dieser Stelle nochmals in vollem Umfang zu reproduzieren:

[1] Im Originaldruck achtzeilige Strophe, indem die obigen Langzeilen in je zwei Verse zerlegt sind. — [2] ‚Bande' f. sg., im Sinne von ‚Kette, Fessel', auch sonst zuweilen bei Wagner, z. B. ‚Ada, die Bande ist gelöst; unsterblich bleibst Du, wie zuvor' (Die Feen, 2. Akt).

Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?

Laßt uns über diese Frage vollkommen klar werden und daher zunächst genau erörtern, was der Kern republikanischer Bestrebungen sei.

Glaubt Ihr im Ernst, wenn wir von unserem jetzigen Standpunkte aus noch weiter vorwärtsschreiten wollen, müßten wir mit Allernächstem schon an der offenen königslosen Republik ankommen? Glaubt Ihr dies, oder wollt Ihr es den Ängstlichen nur weismachen? Seid Ihr kenntnislos oder seid Ihr böswillig?

Ich will Euch sagen, wohin unsere allerdings ‚republikanischen' Bestrebungen zielen: — Unsere Bestrebungen *für das Wohl Aller* gehen dahin, die sogenannten Errungenschaften der letzten Vergangenheit nicht an sich schon als das Ziel, sondern als einen *Anfang* erkannt zu wissen.

Das Ziel fest ins Auge gefaßt, wollen wir daher zunächst *den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus*; sind unsere Herren vom Adel keine Feudalherren mehr, die uns knechten und schinden konnten, wie sie Lust hatten, so sollen sie, um alles Ärgernis zu verwischen, auch den letzten Rest einer Auszeichnung aufgeben, die ihnen an einem hitzigen Tage leicht zu einem Nessus-Gewande werden könnte, das sie bis auf die Knochen verbrennt, wenn sie es nicht beizeiten weit von sich geworfen haben würden. Gedenkt Ihr dabei Eurer Stammesahnen und haltet Ihr es für unfromm, Euch der Vorzüge zu begeben, die Ihr von ihnen ererbtet, so bedenkt, daß auch wir unserer Ahnen uns erinnern müssen, deren Taten, so gute auch von ihnen vollbracht wurden, von uns zwar nicht in Familienarchiven aufgezeichnet sind, deren Leiden, Hörigkeit, Druck und Knechtschaft aller Art aber in dem großen, unleugbaren Archive *der Geschichte des letzten Jahrtausends* mit blutiger Tinte eingeschrieben stehen. Vergesset eure Ahnen, werfet jeden Titel, jede mindeste Auszeichnung von Euch, so versprechen wir Euch, großmütig zu sein und die Erinnerung *unserer* Ahnen auch gänzlich aus unserem Gedächtnis zu streichen, damit wir fortan Kinder *eines* Vaters, Brüder *einer* Familie seien! Höret die Mahnung, erfüllet sie froh und aus freien Stücken, denn sie ist unabweislich, und Christus sagt: ‚Ärgert dich ein Glied, so reiß' es aus: es ist besser, daß es verderbe, als daß der ganze Leib zur Hölle fahre!' — Und noch Eines! Verzichtet ein für alle Mal auf die ausschließliche Ehre, unserm Fürsten zunächst stehen zu wollen, bittet ihn, Euch des ganzen Wustes unnützer Hofämter, Ehren und Rechte zu überheben, die heutzutage einen Hof zum Gegenstande unmutiger Betrachtung machen; seid nicht mehr Kammerjunker und Kammerherren, die unseren König ‚*ihren* König' nennen, nehmt von ihm jene Heiducken und bunten Lakaien, die frivolen Auswüchse einer schlimmen Zeit, der Zeit, da alle Fürsten der Welt es dem französischen Ludwig XIV. nachahmen zu müssen glaubten. Tretet frei zurück von diesem Hofe, dem Hofe der müßigen Adelsversorgung, damit er ein Hof des ganzen, frohen, glücklichen Volkes werde, wo jedes Glied dieses Volkes in freudiger Vertretung seinem Fürsten zulächle und ihm sage, daß er der erste eines freien, gesegneten Volkes sei. — Darum, so wollen wir weiter: *keine erste Kammer mehr*! Es gibt nur ein Volk, nicht *ein* erstes und zweites, somit kann und soll es daher auch nur *ein* Haus der Volksvertretung geben, und dieses Haus sei ein edles, schlichtes Gebäude, ein hochgewölbtes Dach auf starken, schlanken Säulen: wie würdet Ihr dies Gebäude verstümmeln, wolltet Ihr eine triviale Wand quer durchziehen, daß Ihr statt eines großen Saales zwei enge Kammern hättet!

Weiter wollen wir die Zuerteilung des unbedingten Stimm- und Wahlrechts an jeden volljährigen, im Lande geborenen *Menschen*: je ärmer, je hilfsbedürftiger er ist, desto natürlicher ist sein Anspruch auf Beteiligung an der Abfassung der Gesetze, die ihn fortan gegen Armut und Dürftigkeit schützen sollen.

Und weiter wollen wir in unseren ‚republikanischen' Bestrebungen: eine *allgemeine große Volkswehr*, nicht ein stehendes Heer, und eine liegende Kommunalgarde: was Ihr

vorbereitet, soll weder eine Verminderung des einen, noch eine bloße Erweiterung des anderen sein, sondern eine neue Schöpfung, die nach und nach in das Leben tretend, Heer und Kommunalgarde untergehen lassen in der einen großen, zweckmäßig hergestellten, jeden Standesunterschied vernichtenden Volkswehr.

Sind so alle bisher neidisch und feindlich geschiedenen Stände in den einen großen Stand des freien Volkes vereinigt, zu dem Alles gehört, was auf dem lieben deutschen Boden von Gott menschlichen Atem empfing, — glaubt Ihr, daß wir dann am Ziele seien? Nein, dann wollen wir erst recht anfangen! Denn dann gilt es, die Frage nach dem Grunde alles Elends in unserem jetzigen gesellschaftlichen Zustande fest und tatkräftig in das Auge zu fassen, — es gilt zu entscheiden, ob der Mensch, diese Krone der Schöpfung, ob seine hohen geistigen, seine so künstlerisch regsamen leiblichen Fähigkeiten und Kräfte von Gott bestimmt sein sollen, dem starrsten, unregsamsten Produkte der Natur, dem bleichen Metall, in knechtischer Leibeigenschaft untertänig zu sein?

Es wird zu erörtern sein, ob diesem geprägten Stoffe die Eigenschaft zuzuerkennen sei, den König der Natur, das Ebenbild Gottes, sich dienst- und zinspflichtig zu machen — ob dem Gelde die Kraft zu lassen sei, den schönen freien Willen des Menschen zur widerlichsten Leidenschaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüste zu verkrüppeln? Dies wird der große Befreiungskampf der tief entwürdigten leidenden Menschheit sein: er wird nicht einen Tropfen Blutes, nicht eine Träne, ja nicht eine Entbehrung kosten: nur eine Überzeugung werden wir zu gewinnen haben, sie wird sich uns unabweislich aufdrängen: die Überzeugnug, daß es das höchste Glück, das vollendetste Wohlergehen Aller herbeiführen muß, wenn so viele tätige Menschen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm sich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verschiedenen mannigfaltigsten Fähigkeiten, im Austausch ihrer Tätigkeit sich gegenseitig zu bereichern und zu beglücken. Wir werden erkennen, daß es der sündhafteste Zustand in einer menschlichen Gesellschaft ist, wenn die Tätigkeit Einzelner entschieden gehemmt ist, wenn die vorhandenen Kräfte sich nicht frei rühren und nicht vollkommen sich verwenden können, so lange — dies ist die einzige Bedingung — der Erdboden zu ihrer Nahrung ausreicht. Wir werden erkennen, daß die menschliche Gesellschaft durch die Tätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Tätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundsatz in klarer Überzeugung feststellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird, und wie ein böser nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankiersspekulationen. Das wird die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Christuslehre sein, die sie uns neidisch verbergen hinter prunkenden Dogmen, einst erfunden, um die rohe Welt einfältiger Barbaren zu binden und für eine Entwickelung vorzubereiten, deren höherer Vollendung wir nun mit klarem Bewußtsein zuschreiten sollen. Oder wittert Ihr hierin etwa Lehren des Kommunismus? Seid Ihr thöricht oder böswillig genug, die notwendige Erlösung des Menschengeschlechts von der plumpesten und entsittlichendsten Knechtschaft gemeinster Materie als gleichbedeutend mit der Ausführung der abgeschmacktesten und sinnlosesten Lehre, der des Kommunismus, zu erklären? Wollt Ihr nicht erkennen, daß in dieser Lehre der mathematisch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloser Versuch zur Lösung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden ist, der sich in seiner reinen Unmöglichkeit selbst das Urteil der Totgeborenheit spricht? Wollt Ihr damit aber die Aufgabe selbst als verwerflich und unsinnig, wie jene Lehre es in Wahrheit ist, ebenfalls verschreien? Hütet Euch! Das Ergebnis von dreiunddreißig Jahren ungestörten Friedens zeigt Euch jetzt die menschliche Gesellschaft in einem Zustande von Zerrüttung

und Verarmung, daß Ihr am Ende dieser Jahre rings um Euch die entsetzlichen Gestalten des bleichen Hungers erblickt! Seht Euch vor, ehe es zu spät ist! Spendet nicht Almosen, sondern erkennt das Recht, das von Gott verliehene Menschenrecht, sonst dürftet Ihr wohl den Tag erleben, wo die gewaltsam verhöhnte Natur zu einem rohen Kampfe sich ermannt, dessen wildes Siegesgeschrei wirklich jener Kommunismus wäre, und wenn in der Unmöglichkeit des Bestandes seiner Grundsätze auch nur die kürzeste Dauer seiner Herrschaft verbürgt läge, so würde diese kurze Herrschaft doch hinreichend gewesen sein, alle Errungenschaften einer 200jährigen Zivilisation auf vielleicht lange Zeit spurlos auszurotten. Glaubt Ihr, ich drohe? Nein, ich warne! —

Sind wir nun in unseren republikanischen Bestrebungen soweit gelangt, auch diese wichtigste aller Fragen zum Glück und Wohlergehen der staatlichen Gesellschaft zu lösen, sind wir in die Rechte freier Menschenwürde vollständig eingetreten: werden wir nun am Ziele unseres tätigen Strebens angelangt sein? Nein! Nun soll es erst recht beginnen! Sind wir durch die gesetzkräftige Lösung der letzten Emanzipationsfrage zur vollkommenen Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft gelangt, geht aus ihr ein freies, allseitig zu voller Tätigkeit erzogenes neues Geschlecht hervor, so haben wir nun erst die Kräfte gewonnen, an die höchsten Aufgaben der Zivilisation zu schreiten, das ist: Betätigung, Verbreitung derselben. Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unseres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen: wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen und an den Grenzen der Tochterlande soll, wie an denen des Mutterlandes, kein zertretenes unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutscher Freiheit und deutscher Milde sollen den Kosaken und Franzosen, den Buschmann und Chinesen erwärmen und verklären.

Seht Ihr, hier hat unser republikanisches Streben kein Ziel und Ende, rastlos dringt es weiter von Jahrhundert zu Jahrhundert zur Beglückung des ganzen großen Menschengeschlechtes! Ist dies ein Traum, ein Utopien? Es ist es, sobald wir darüber nur hin- und hersprechen, kleingläubig und selbstsüchtig die Möglichkeit abwägen und leugnen: es ist es nicht, sobald wir froh und mutig handeln, sobald jeder Tag eine neue gute Tat des Fortschrittes von uns sieht.

Aber, fragt Ihr nun: willst Du dies Alles mit dem Königtum erreichen? — Nicht einen Augenblick habe ich sein Bestehen aus dem Auge verlieren müssen, — hieltet Ihr es aber für unmöglich, so sprächet Ihr selbst sein Todes-Urteil aus! Müßt Ihr es aber für möglich erkennen, wie ich es für mehr als möglich erkenne, nun: so wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, daß der König der erste und allerechteste Republikaner sein sollte. Und ist Einer mehr berufen, der wahreste, getreueste Republikaner zu sein als gerade der Fürst? Res publica heißt: die Volkssache. Welcher Einzelne kann mehr dazu bestimmt sein als der Fürst, mit seinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich nur der Volkssache anzugehören? Was sollte ihn, bei gewonnener Überzeugung von seinem herrlichen Berufe, bewegen können, sich selbst zu verkleinern und nur einem besonderen kleineren Teile des Volkes angehören zu wollen? Empfinde Jeder von uns noch so warm für das allgemeine Beste, ein so reiner Republikaner wie der Fürst kann er nie werden, denn seine Sorgen teilen sich nie, sie können nur dem Einen, dem Ganzen angehören, während jeder von uns, der Alltäglichkeit gegenüber, seine Sorgen organisch zu verteilen hat. — Und worin bestände das Opfer, das der Fürst zu bringen hätte, um dem erkannten, unsäglich schönen Berufe zu entsprechen? Sollte es ihm als Opfer gelten, in den freien Bürgern des Staates nicht mehr seine ‚Untertanen' zu erblicken?

Durch die Tat unserer Gesetze ist diese Vorstellung bereits aufgehoben, und der diese Gesetze bestätigte, erfüllt ihren Sinn mit solcher Treue, daß der Ausspruch des Aufhörens der Untertänigkeit ihm als kein Opfer mehr erscheinen würde. Müßte es ihm als ein Opfer gelten, wenn er jenen Rest eines müßigen Hofprunkes mit seinen längst überlebten Ehren, Titeln und Orden von sich wiese? Wie klein dächten wir von dem schlichtesten, wahrhaftigsten Fürsten unserer Zeit, wenn wir die Erfüllung solchen Wunsches ihm als ein Opfer anrechnen wollten, sobald wir mit Sicherheit annehmen dürfen, daß selbst ein wirkliches Opfer gern von ihm gebracht werden würde, wenn er erführe, daß es der Hinwegräumung eines Hindernisses der freien Ausströmung der Volksliebe gelte?

Was nun berechtigt uns, so tief in die Seele dieses seltenen Fürsten zu greifen, Überzeugungen von ihm auszusprechen, wie wir von manchem uns ganz gleich stehenden Bürger es zu tun vielleicht nicht für klug halten müßten? — Es ist der Geist unserer Zeit, es ist die noch nie dagewesene Lage der Dinge, wie sie die Gegenwart zutage gefördert hat, die den Schlichtesten mit Prophetenblick begabt. Der Drang zur Entscheidung ist da: zwei Feldlager sind unter den zivilisierten Nationen Europas aufgeschlagen: hier ertönt es: Republik! dort Monarchie! Wollt Ihr leugnen, daß es sich jetzt um eine entschiedene Lösung dieser Frage handle, daß sich in ihr Alles fasse und begreife, was die menschliche Gesellschaft bis in ihre tiefsten Wurzeln erregt? Wollt Ihr den Geist dieser gotterfüllten Zeit verkennen, behaupten: das sei alles schon dagewesen und werde sich nach einem verflogenen Rausche wieder gestalten wie es war? Nun, dann hätte Euch Gott mit Blindheit für alle Ewigkeit geschlagen! Nein, in dieser Zeit erkennen wir auch die Notwendigkeit der Entscheidung: was Lüge ist, kann nicht bestehen, und die Monarchie, d. h. die Alleinherrschaft ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden. Nun wirft sich der an aller Aussöhnung Verzweifelnde kühn und trotzig der vollen Republik in die Arme, der noch Hoffende lenkt sein Auge zum letzten Male prüfend nach den Spitzen des Bestehenden hin. Er erkennt, daß, gilt der Kampf der Monarchie, dieser nur in besonderen Fällen gegen die Person des Fürsten, in allen Fällen aber gegen die Partei geführt wird, die eigennützig oder selbstgefällig den Fürsten auf den Schild erhebt, unter dessen Schatten sie ihren besonderen Vorteil des Gewinnes oder der Eitelkeit verficht. Diese Partei ist also die zu besiegende: soll der Kampf ein blutiger sein? Er muß es sein, er muß Partei und Fürsten zu gleicher Zeit treffen, wenn kein Mittel der Versöhnung bleibt. Als dieses Mittel erfassen wir aber den Fürsten selbst: ist er der echte, freie Vater seines Volkes, so kann er mit einem einzigen hochherzigen Entschluß den Frieden pflanzen, wo Krieg sonst nur unvermeidlich erscheint. Nun suchen wir auf den Thronen Europas den Fürsten, den Gott erkoren haben soll, das hohe schöne Werk zu vollziehen: was erblicken wir? Welch verblendetes, tief entartetes Geschlecht, unfähig zu jedem hohen Beruf! Welchen Anblick gewährt uns Spanien, Portugal, Neapel? Welcher Schmerz erfüllt uns beim Hinblick auf die deutschen Lande Hannover, Hessen, Bayern — ach! schließen wir die Reihe! Gott sprach sein Urteil über die Schlechten und Schwachen: ihre Schwäche wuchs von Glied zu Glied. Wir wenden den Blick ab aus der Ferne, in unserer Heimat schlagen wir ihn von neuem auf: Da sehen wir den Fürsten, den sein Volk liebet, nicht im Sinne altherkömmlicher Stammesanhänglichkeit, nein! in reiner Liebe zu ihm selbst, zu seinem eigensten Ich: Wir lieben ihn, weil er ist, wie er ist, wir lieben seine reine Tugend, seine hohe Ehrenhaftigkeit, seinen Biedersinn, seine Milde. Nun rufe ich aus vollem Herzen laut und freudig:

Das ist der Mann der Vorsehung!

Will Preußen die Erhaltung einer Monarchie, so ist es dem Begriffe des Preußentums zu lieb: ein eitler Begriff, der bald erblaßt sein wird! Will Österreich sich seinen Fürsten erhalten, so erkennt es in dessen Dynastie das einzige Mittel des Bestandes einer

unnatürlich zusammengeworfenen Länder-Masse: ein unmöglicher Bestand, der nächstens zerfallen wird! — Will aber der Sachse das Königtum, so leitet ihn zu allernächst die reine Liebe zu seinem Fürsten, das glückliche Bewußtsein, diesen Besten sein zu nennen: hier ist es nicht ein kalter, staatskluger Begriff, — es ist die volle warme Überzeugung der Liebe. Und diese Liebe, sie soll entscheiden, sie kann nicht nur für jetzt, sie kann ein für alle Mal entscheiden! Von diesem unsäglich wichtigen Gedanken erfüllt, rufe ich nun in mutiger Begeisterung aus: Wir sind Republikaner, wir sind durch die Errungenschaften unserer Zeit dicht daran, die Republik zu haben: aber Täuschung und Ärgernis aller Art! heftet sich noch an diesen Namen, — sie seien gelöst mit einem Worte unseres Fürsten! Nicht wir wollen die Republik ausrufen, nein! Dieser Fürst, der edelste, der würdigste König, er spreche es aus:

Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate.

Das erste Gesetz dieses Freistaates, das ihm die schönste Sicherung seines Bestehens gebe, sei:

Die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem **Königshause Wettin** und geht in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Rechte der Erstgeburt fort.

Der Eid, den wir diesem Staate und diesem Gesetze schwören, er wird nie gebrochen werden: nicht weil wir ihn geschworen (wie viele Eide werden nicht in gedankenloser Anstellungsfreude geschworen!), sondern weil wir ihn mit der Überzeugung geschworen, daß durch jene Erklärung, jenes Gesetz, eine neue Zeit unvergänglichen Glückes begründet wurde, das nicht allein auf Sachsen, nein! auf Deutschland, auf Europa die wohltätigste, entscheidendste Mitteilung auszuüben vermag. Der dies in so kühner Begeisterung aussprach, glaubt mit unumstößlicher Überzeugung, dem Eide, den er auch seinem Könige schwur, nie treuer gewesen zu sein, als heute, da er dies niederschrieb.

Würde hierdurch nun der Untergang der Monarchie herbeigeführt? Ja! Aber es würde damit die Emanzipation des Königtums ausgesprochen. Täuschet Euch nicht, Ihr, die Ihr die ‚konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage' wollt. Ihr seid, was die letztere (die Grundlage) betrifft, entweder unredlich, oder, ist es Euch mit ihr Ernst, so martert Ihr die künstlich von Euch gepflegte Monarchie langsam zu Tode. Jeder Schritt vorwärts auf dieser demokratischen Grundlage ist eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des Alleinherrschers; das Prinzip selbst ist die vollständigste Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen Alleinherrschertum gedacht werden kann: jeder Fortschritt im Konstitutionalismus ist eine Demütigung für den Herrscher, denn er ist ein Mißtrauensvotum gegen den Monarchen. Wie soll hier Liebe und Vertrauen gedeihen in diesem beständigen und oft so unwürdig ausgebeuteten Kampfe zwischen zwei vollkommen entgegengesetzten Prinzipien? Schmach und Kränkung verbittern dem Monarchen, als solchem, das Dasein: erlösen wir ihn daher aus diesem unglücklichen Halb-Leben; lassen wir den Monarchismus ganz enden, da die Alleinherrschaft durch die Volksherrschaft (Demokratie) eben unmöglich gemacht ist, aber emanzipieren wir dagegen in seiner vollsten, eigentümlichen Bedeutung das Königtum! An der Spitze des Freistaates (der Republik) wird der erbliche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein soll: der Erste des Volkes, der Freieste der Freien! Würde dies nicht zugleich die schönste deutsche Auslegung des Ausspruches Christus' sein: ‚Der Höchste unter Euch soll der Knecht Aller sein?' Denn indem er der Freiheit Aller dient, erhöht er in sich den Begriff der Freiheit selbst zum höchsten, gotterfüllten Bewußtsein. — Je weiter wir in der Aufsuchung der Bedeutung des Königtums in den germanischen Nationen zurückgehen, je inniger wird sie sich dieser neu gewonnenen, als einer eigentlich nur wiederhergestellten

anschließen; der Kreislauf der geschichtlichen Entwickelung des Königtums wird an seinem Ziele, bei sich selbst wieder angelangt sein, und als die weiteste Verirrung von diesem Ziele werden wir den Monarchismus, diesen fremdartigen, undeutschen Begriff, anzusehen haben.

Sollen wir zu dem hier ausgesprochenen sehnlichen Wunsche in Form einer Petition Unterschriften sammeln? Ich bin gewiß, Hunderttausende würden unterzeichnen, denn sein Inhalt bietet die Versöhnung aller streitenden Parteien, wenigstens aller Derjenigen in ihnen, die es redlich meinen. Aber nur ein einziger Namenszug kann hier der rechte und entscheidende sein: der des geliebten Fürsten, dem wir mit brünstiger Überzeugung ein schöneres Los, eine seligere Stellung wünschen, als sie ihm jetzt zuteil ist.

Dresden, am 14. Juni 1848. Ein Mitglied des Vaterlandsvereines.

(Zu Seite 290: Unter dem unmittelbaren Eindruck des ungeheueren Beethovenschen Werkes — Palmsonntag-Aufführung der IX. Symphonie 1849 — ist der flammende Aufsatz ‚Die Revolution' abgefaßt, der gerade 8 Tage später ohne Namensnennung des Autors als Leitartikel in den ‚Volksblättern' erschien.) Der Aufsatz ist weder durch eine Namensunterschrift des Autors, noch durch eine vorliegende Originalhandschrift beglaubigt; dennoch hegen wir aus inneren Gründen nicht den mindesten Zweifel an seiner Echtheit. Zuerst erkannt und reproduziert hat ihn Dr. Dinger (Richard Wagners geistige Entwickelung, Seite 233 ff.). Als biographisches Dokument erscheint er uns so bezeichnend, daß wir demselben an dieser Stelle den Raum nicht versagen wollten:

Die Revolution.

Sehen wir hinaus über die Länder und Völker, so erkennen wir überall durch ganz Europa das Gähren einer gewaltigen Bewegung, deren erste Schwingungen uns bereits erfaßt haben, deren volle Wucht bald über uns hereinzubrechen droht. Wie ein ungeheurer Vulkan erscheint uns Europa, aus dessen Innerem ein beständig wachsendes, beängstigendes Gebrause ertönt, aus dessen Krater dunkle, gewitterschwangere Rauchsäulen hoch zum Himmel emporsteigen und, Alles rings mit Nacht bedeckend, sich über die Erde lagern, während bereits einzelne Lavaströme, die harte Kruste durchbrechend, als feurige Vorboten, Alles zerstörend sich ins Tal hinabwälzen.

Eine übernatürliche Kraft scheint unsern Weltteil erfassen, aus dem alten Geleise herausheben und in eine neue Bahn schleudern zu wollen.

Ja, wir erkennen es, die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr erstehen, denn die erhabene Göttin **Revolution**, sie kommt daher gebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster, so strafend, so kalt, und doch, welche Glut der reinsten Liebe, welche Fülle des Glückes strahlt Dem daraus entgegen, der es wagt, mit festem Blicke hineinzuschauen in dies dunkle Auge! Sie kommt daher gebraust, die ewig verjüngende Mutter der Menschheit, vernichtend und beseligend fährt sie dahin über die Erde, und vor ihr her saust der Sturm und rüttelt so gewaltig an allem von Menschen Gefügten, daß mächtige Wolken des Staubes verfinsternd die Lüfte erfüllen, und wohin ihr mächtiger Fuß tritt, da stürzt in Trümmer das in eitlem Wahne für Jahrtausende Erbaute, und der Saum ihres Gewandes streift die letzten Überreste hinweg! Doch hinter ihr, da eröffnet sich uns, von lieblichen Sonnenstrahlen erhellt, ein nie geahntes Paradies des Glückes, und wo ihr Fuß vernichtend geweilt, da entsprossen duftende Blumen dem Boden und frohlockende Jubelgesänge der befreiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregten Lüfte!

Nun blickt hier unten um Euch her. Da seht Ihr den Einen, den mächtigsten Fürsten, wie er mit ängstlich klopfendem Herzen, mit stockendem Atem dennoch eine ruhige, kalte Miene zu erheucheln und sich selbst und Andern wegzuleugnen sucht, was er doch klar erkennt als

unabwendbar. Da seht Ihr den Anderen, mit dem von allen Lastern durchfurchten ledernen Antlitz, wie er mit emsiger Tätigkeit all seine kleinen Gaunerkünste, die ihm so manches Titelchen, so manches Ordenskreuzlein eingebracht, auskramt und spielen läßt, wie er mit diplomatisch-lächelnder, geheimnisvoller Miene den ängstlich zum Riechfläschchen greifenden Dämchen und den zähneklappernden Junkerchen Beruhigung einzuflößen sucht durch die halboffizielle Mitteilung: daß höchstgestellte Personen dieser fremdartigen Erscheinung bereits ihre Aufmerksamkeit zu widmen geruhten, daß Kuriere mit Kabinetsbefehlen nach verschiedenen Seiten abgegangen, daß selbst das Gutachten des weisen Regierungskünstlers Metternich von London unterwegs sei, daß die betreffenden Behörden rings umher Instruktionen erhalten haben und somit der hochgeborenen Gesellschaft die interessante Überraschung vorbereitet wird, beim nächsten Hofballe diese gefürchtete Landstreicherin Revolution — natürlich in eisernem Käfig mit Ketten beladen — in genauen Augenschein nehmen zu können. — Dort seht Ihr den Dritten, wie er spekulierend das Nahen der Erscheinung beobachtet, auf die Börse läuft, bemißt und berechnet das Steigen und Fallen der Papierchen, und schachert und feilscht, und immer noch ein Prozentchen zu erhalten strebt, bis mit einem Male sein ganzer Plunder in die Lüfte zerstäubt. Da seht Ihr hinter dem verstaubten Aktentische eines der eingetrockneten, verrosteten Räder unserer jetzigen Staatsmaschine kauern, wie es seine alte, abgestumpfte Feder über das Papier kratzen läßt und fort und fort den alten Haufen der papierenen Weltordnung zu vermehren strebt. Wie getrocknete Pflanzen liegen zwischen diesen Stößen von Dokumenten und Verträgen die Herzen der lebendigen Menschheit und verdorren zu Staub in diesen modernen Folterkammern. Dort herrscht gewaltige Emsigkeit, denn das über die Länder gesponnene Netz ist an manchen Stellen zerrissen, und die überraschten Kreuzspinnen, sie drehen und weben neue Fäden durcheinander, um das Gelockerte wieder zu festigen. Dort dringt kein Strahl des Lichtes hinein, dort herrscht ewige Nacht und Finsternis, und in Nacht und Finsternis wird das Ganze spurlos versinken. — Von jener Seite aber, da klingt helle kriegerische Musik, es blitzen Schwerter und Bajonette, schwere Kanonen rasseln herbei, und dicht gedrängt wälzen sich die langen Reihen der Heere heran. Die tapfere Heldenschar, sie ist ausgezogen, den Strauß zu bestehen mit der Revolution. Der Feldherr läßt marschieren rechts und links und stellt dahin die Jäger, dorthin die Reiterei, und verteilt nach weisem Plane die langen Heeressäulen und die zerschmetternde Artillerie; und die Revolution, das Haupt hoch in den Wolken, kommt herangeschritten, — und sie sehen sie nicht und warten auf den Feind; und sie steht schon in ihrer Mitte, — und sie sehen sie nicht, und warten auf den Feind; und sie hat sie erfaßt mit ihrem gewaltigen Sturmwirbel und aufgelöst die Reihen und zerstäubt die künstlich erstohlene Kraft, — und der Feldherr, er sitzt da, auf die Landkarte schauend und berechnend, von welcher Seite der Feind wohl zu erwarten und wie stark er sei, und wann er kommen werde! — Dort aber seht Ihr ein ängstlich bekümmertes Gesicht: ein ehrlicher, fleißiger Bürger ist's. Er hat gestrebt und gewirkt sein Lebelang, er hat redlich gesorgt für das Wohl Aller, soweit seine Kraft reichte; keine Träne, kein Unrecht haftet an dem Scherflein, welches seine nützliche Tätigkeit erworben, *ihm* zum Unterhalt im schwachen Alter, den *Seinen* zum Eintritt in das freudlose Leben. Wohl fühlt er das Nahen des Sturmes, wohl erkennt er, daß keine Kraft ihm zu wehren vermag, doch jammert sein Herz, blickt er zurück auf sein kummervolles Dasein, dessen einzige Frucht nun der Vernichtung geweiht ist. Nicht verdammen dürfen wir ihn, klammert er sich ängstlich an seinen Schatz, sträubt er im blinden Eifer sich mit allen Kräften erfolglos gegen das Hereinbrechende. Du Unglücklicher! erhebe das Auge, blicke auf dorthin, wo auf den Hügeln Tausende und Tausende versammelt, voll freudiger Spannung der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte sie, es sind Deine Brüder, Deine Schwestern, es sind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben *nichts* gekannt als das *Leiden*, die Fremdlinge waren auf dieser Erde der Freude; sie Alle erwarten die Revo-

lution, die Dich ängstigt, als ihre Erlöserin aus dieser Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für Alle beglückenden Welt! Sieh' hin, dort strömen Scharen heraus aus den Fabriken; sie haben geschafft und erzeugt die herrlichsten Stoffe — sie selbst und ihre Kinder sind nackt, sie frieren und hungern, denn nicht ihnen gehört die Frucht ihrer Arbeit, dem Reichen und Mächtigen gehört sie, der die Menschen und die Erde sein eigen nennt. Sieh, dort ziehen sie heran, von den Dörfern und Gehöften; sie haben die Erde bebaut und zum freundlichen Garten umgeschaffen, und Fülle der Früchte, genügend für Alle, die da leben, lohnte ihr Mühen, — doch sie sind arm und nackt und hungern, denn nicht ihnen und den Andern, die da bedürftig sind, gehört der Segen der Erde; allein dem Reichen und Mächtigen gehört er, der die Menschen und die Erde sein eigen nennt. Sie Alle, die Hunderttausende, die Millionen, sie lagern auf den Höhen und blicken hinaus in die Ferne, wo die wachsende Wolke das Nahen der befreienden Revolution verkündet, und sie Alle, denen Nichts zu bedauern bleibt, denen man selbst die Söhne raubt, um sie zu tapfern Kerkermeistern ihrer Väter zu erziehen, deren Töchter mit Schande beladen die Straßen der Städte durchwandeln, ein Opfer der niedrigen Lüste des Reichen und Mächtigen, sie Alle mit den bleichen, gramdurchfurchten Gesichtern, den von Hunger und Frost verzehrten Gliedern, sie Alle, die nie die Freude kannten, sie lagern dort auf den Höhen, und bebend vor wonnevoller Erwartung schauen sie mit angestrengtem Blicke der nahenden Erscheinung entgegen, und lauschen in lautloser Entzückung dem Brausen des anschwellenden Sturmes, der ihrem Ohre entgegenträgt den Gruß der Revolution:

‚Ich bin das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung des Leidenden! Ich vernichte, was besteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem toten Gestein. Ich komme zu Euch, um zu zerbrechen alle Ketten, die Euch bedrücken, um Euch zu erlösen aus der Umarmung des Todes und ein junges Leben durch Eure Glieder zu ergießen. Alles, was besteht, muß untergehen, das ist das ewige Gesetz der Natur, das ist die Bedingung des Lebens, und ich, die ewig Zerstörende, vollführe das Gesetz und schaffe das ewig junge Leben. Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der Ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und ihre Frucht das Verbrechen; die Saat aber ist gereift, und der Schnitter bin ich. Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft des Einen über die Andern, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der eigne Wille sei der Herr des Menschen, die eigne Lust sein einzig Gesetz, die eigne Kraft sein ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der freie Mensch, und nichts Höheres ist denn Er. Vernichtet sei der Wahn, der Einem Gewalt gibt über Millionen, der Millionen untertan macht dem Willen eines Einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Andern alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche, das Gleiche hat nicht höhere Kraft denn das Gleiche, und da Ihr Alle gleich, so will ich zerstören jegliche Herrschaft des Einen über den Andern.

‚Vernichtet sei der Wahn, der dem Tode Gewalt gibt über das Leben, der Vergangenheit über die Zukunft. Das Gesetz der Toten, das ist ihr eigen Gesetz, es teilt ihr Los und stirbt mit ihnen, es darf nicht herrschen über das Leben. Das Leben ist sich selbst sein Gesetz. Und weil das Gesetz für die Lebendigen ist und nicht für die Toten, und weil Ihr lebendig seid und Keiner ist, der über Euch wäre, so seid Ihr selbst das Gesetz, so ist Euer eigner freier Wille das einzige höchste Gesetz, und ich will zerstören die Herrschaft des Todes über das Leben.

‚Vernichtet sei der Wahn, der den Menschen untertan macht seinem eignen Werke, dem Eigentume. Das höchste Gut des Menschen ist seine schaffende Kraft, das ist der Quell,

dem ewig alles Glück entspringt, und nicht im Erzeugten, im Erzeugen selbst, im Betätigen Eurer Kraft liegt Euer wahrer höchster Genuß. Des Menschen Werk, es ist leblos, das Lebendige darf sich nicht dem Leblosen verbinden, darf sich nicht ihm untertan machen. Darum sei vernichtet der Wahn, der den Genuß beschränkt, die freie Kraft hemmt, der das Eigentum schafft außer dem Menschen und ihn zum Knecht macht seines eigenen Werkes.

‚Blickt hin, Ihr Unglücklichen, auf jene gesegneten Fluren, die Ihr jetzt als Knechte, als Fremdlinge durchstreift. Frei sollt Ihr auf ihnen wandeln, frei vom Joche der Lebendigen, frei von den Fesseln der Toten. Was die Natur geschaffen, die Menschen bebaut und zu fruchttragenden Gärten umgewandelt, es gehört den Menschen, den Bedürftigen, und Keiner darf kommen und sagen: ‚Mir allein gehört dies Alles, und ihr Andern alle seid nur Gäste, die ich dulde, so lange es mir gefällt und sie mir zinsen, und die ich verjage, sobald mich die Lust treibt. Mir gehört, was die Natur geschaffen, der Mensch gewirkt und der Lebendige bedarf!' Vernichtet sei diese Lüge, nur dem Bedürfnisse allein gehört, was es befriedigt, und im Überfluß bietet solches die Natur und Eure eigene Kraft. Seht dort die Häuser in den Städten und Alles, was den Menschen vergnügt und erfreut, woran Ihr als Fremdlinge vorüberwandeln müßt; des Menschen Geist und Kraft hat es geschaffen, und darum gehört es den Menschen, den Lebendigen, und nicht Einer darf da kommen und sagen: ‚Mir gehört Alles, was die Menschen geschaffen mit ihrem Fleiße. Ich allein habe ein Recht daran, und die Anderen genießen nur, soweit es mir beliebt und sie mir zinsen!' Zerstört sei diese Lüge mit den andern: denn was der Menschheit Kraft geschaffen, das gehört der Menschheit zum freien unbeschränkten Genusse, wie alles Andere auch, was da ist auf Erden.

‚Zerstören will ich die bestehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menschheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtlose, in Reiche und Arme teilt, denn sie macht aus Allen nur Unglückliche. Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichtums macht. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, die den Genuß trennt von der Arbeit, die aus der Arbeit eine Last, aus dem Genusse ein Laster macht, die einen Menschen elend macht durch den Mangel und den andern durch den Überfluß. Zerstören will ich diese Ordnung der Dinge, welche die Kräfte der Menschen verzehrt im Dienste der Herrschaft des Toten, des leblosen Stoffes, welches die Hälfte der Menschen in Tatlosigkeit oder nutzloser Tätigkeit erhält, die Hunderttausende zwingt, ihre kräftige Jugend in geschäftigem Müßiggange als Soldaten, Beamte, Spekulanten und Geldfabrikanten der Erhaltung dieser verworfenen Zustände zu weihen, während die andere Hälfte durch übermäßige Anstrengung ihrer Kräfte und Aufopferung jedes Lebensgenusses das ganze Schandgebäude erhalten muß. Zerstören bis auf die Erinnerung daran will ich jede Spur dieser wahnwitzigen Ordnung der Dinge, die zusammengefügt ist aus Gewalt, Lüge, Sorge, Heuchelei, Not, Jammer, Leiden, Tränen, Betrug und Verbrechen, und der nur selten zuweilen ein Strom unreiner Lust, fast nie aber ein Strahl reiner Freude entquillt. Zerstört sei Alles, was Euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieser alten Welt erstehe eine neue, voll nie geahnten Glückes. Nicht Haß, nicht Neid, nicht Mißgunst und Feindschaft sei fortan unter Euch, als Brüder sollt ihr alle, die Ihr da lebt, Euch erkennen, und frei, frei im Wollen, frei im Tun, frei im Genießen, sollt Ihr den Wert des Lebens erkennen. Darum auf, Ihr Völker der Erde! auf, Ihr Klagenden, Ihr Gedrückten, Ihr Armen! Auf auch Ihr anderen, die Ihr mit eitlem Glanze der Macht und des Reichtums vergeblich die innere Trostlosigkeit Eures Herzens zu umkleiden strebt! Auf! folgt in buntem Gemische meiner Spur, denn keinen Unterschied weiß ich zu machen unter denen, so mir folgen. Nur zwei Völker noch gibt es von jetzt an: das

Eine, welches mir folgt, das Andere, welches mir widerstrebt. Das Eine führe ich zum Glücke, über das Andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der Alles, was ist, umfaßt, belebt und beglückt!'

Und seht, die Scharen auf den Hügeln, sie liegen lautlos auf den Knieen, sie lauschen in stummer Verzückung, und wie der sonnverbrannte Boden die kühlenden Tropfen des Regens, so saugt ihr vom heißen Jammer verdorrtes Herz die Laute des brausenden Sturmes ein, und neues Leben quillt durch ihre Adern. Näher und näher wälzt sich der Sturm, auf seinen Flügeln die Revolution; weit öffnen sich die wieder erweckten Herzen der zum Leben Erwachten, und siegreich zieht ein die Revolution in ihr Gehirn, in ihr Gebein, ihr Fleisch, und erfüllt sie ganz und gar. In göttlicher Verzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entströmt ihrem Auge, und mit dem himmelerschütternden Rufe: ‚ich bin ein Mensch!' stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen, und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glückes!'

(Zu Seite 318/19: Es war Röckel beschieden, in der Nacht vom 7. auf den 8. Mai in die Hände eines umherstreifenden Reitertrupps zu fallen; damit war sein Schicksal besiegelt.) Röckel selbst berichtet über diese seine Gefangennahme, wie folgt: ‚Am 7. Mai gegen 11 Uhr Nachts ging die Meldung ein, daß auf einem Dorf in der Nähe des Plauenschen Grundes ein starker Zuzug eingetroffen sei, der auf sicheren Wegen in die Stadt geführt zu werden begehre. Einer meiner Freunde übernahm diesen Dienst; da er jedoch der Gegend nicht ganz kundig war, ich sie aber auf meinen Spaziergängen öfter durchstreift hatte, so begleitete ich ihn. Es handelte sich nämlich darum, die zwischen der Stadt und jenem Dorfe liegenden sehr stark besetzten Pulvermagazine zu umgehen. Wir begaben uns auf den Weg; allein in der, durch einen starken Regen noch vermehrten Dunkelheit der Nacht verfehlten wir die Richtung, und bei der Ungewißheit über die Aufstellung der militärischen Vorposten war die größte Vorsicht geraten. Ein Bergmann, der uns begegnete, und die Wege zu kennen behauptete, zeigte sich willig uns zu führen. Er, der ganz unverdächtig schien, sollte in einiger Entfernung vorausgehen und durch ein Zeichen vor etwaiger Gefahr warnen. So schritten wir schweigend dahin, als etwa nach einer Viertelstunde der Bergmann sein Liedchen anstimmte und gleich darauf in seiner Richtung ein: ‚Halt! Wer da?' erscholl. Wir blieben stehen und warteten, ob unser Führer zurückkommen würde; da dies nicht geschah, hielten wir ihn für gefangen — wie es auch der Fall war — und schlugen eine andere Richtung ein. Diese führte uns der Elbe zu, an deren Ufer wir in einer Dorfschenke noch Licht sahen. Um Aufschluß über unsern Weg zu erlangen, traten wir ein. Nur einige der Hausbewohner waren anwesend, unter ihnen eine hochbejahrte Greisin und ein junger Mann, der, sobald er unsere Absicht erfahren hatte, sich zum Führer erbot. Man stärkte uns liebevoll mit Speise und Trank, und als wir mit einem warmen Händedruck von den braven Leuten Abschied genommen, sprach die alte Sibylle die bedeutungsvollen Worte: ‚Ich leuchte Euch nicht, denn Euer Weg führt in die Nacht.' Kaum fünf Minuten später, und ihre Weissagung hatte sich erfüllt; die Nacht des Kerkers lag vor mir. — Wir waren in der Dunkelheit kaum einige hundert Schritte gegangen, als plötzlich wieder, und zwar diesmal ganz dicht vor uns, ein doppeltes: ‚Halt! Wer da?' erscholl, Reiter auf uns heransprengten und ihre Karabiner abfeuerten. Überrascht flohen wir, kamen auseinander, und ich war nicht weit noch, als ich in einen Feldgraben fiel. Mich hier für den Augenblick sicher wähnend, wollte ich abwarten, bis der Lärm sich beruhigt habe und

zugleich überlegen, nach welcher Seite hin ich wohl mich wenden müsse, als die auf das Schießen mit Fackeln herbeigeeilten Soldaten immer näher kamen und mich umringten. Die Reiter hatten mich wahrscheinlich fallen sehen, verwundet geglaubt und die Verfolger dahin gewiesen. Ich gab mich gefangen; mein Freund und der Führer waren entkommen. — Obwohl unbewaffnet, von Keinem erkannt, und somit noch gar nicht einmal als Feind, sondern nur als schlichter Wanderer zu betrachten, wurde ich doch im Beisein der Offiziere und unbehindert durch sie auf dem ganzen Wege nach dem Pulvermagazin von den Einen gedrosselt und ins Gesicht geschlagen, von den Anderen mit zahlreichen Kolbenstößen bedacht.

In der Umwallung der Magazine angekommen, stieß man mich zunächst in ein großes Zimmer, wo sich bereits einige fünfzig Gefangene befinden mochten, unter ihnen auch unser Bergmann. Bei der Ankunft waren mir die Taschen geleert worden — Hut und Brille hatte ich schon früher unter den Fäusten der Soldaten verloren — und in Folge der bei mir gefundenen Papiere wurde ich bald vor den kommandierenden Oberst gebracht.[1] Auch hier, wo nur Offiziere gegenwärtig waren, entblödeten sich die Jüngeren nicht in Gegenwart ihres Vorgesetzten das Verhalten der rohen Soldaten nachzuahmen und den Gebundenen zur Zielscheibe ihrer Kraftübungen zu machen, bis endlich der Oberst sie freundlich zur Ruhe ermahnte. Da indessen mein Name hier schon bekannt war, so mochte dies unwürdige Gebahren mehr nur den Zweck haben, die begeisterte Loyalität der Herren Offiziere darzutun. Eins der bei mir gefundenen Papiere schien große Unruhe zu erwecken. Ich hatte nämlich unter anderem auch einmal begonnen, die zu einem Ausfall nötigen Anordnungen kurz aufzuzeichnen, war jedoch nach wenigen Zeilen unterbrochen worden und hatte das Blatt zu mir gesteckt. Über diesen Plan, das Wo und Wann der Ausführung, verlangte der Oberst vollständigen Aufschluß und drohte widrigenfalls mit dem Äußersten, mußte sich jedoch zuletzt mit dieser Erklärung jener Notiz zufrieden geben. Ich wurde wieder abgeführt, und zwar nach einer kleinen Kammer, die zur Aufbewahrung von Holz und Kohlen diente. Ein junger Leutnant bewährte zum Schluß noch seine Tapferkeit, indem er meine auf den Rücken gebundenen Hände mit Aufwand aller Kraft so fest schnürte, daß mir die Stricke tief in das Fleisch schnitten und die Adern zum Zerspringen anschwollen. So wurde ich in den finstern Raum gestoßen und eingeschlossen. Gänzlich erschöpft von den Anstrengungen der beiden letzten Tage, versank ich bald in tiefen Schlaf. Früh am Morgen öffnete sich die Türe, und ich nebst einigen anderen Gefangenen wurde vor das Haus geführt, wo eine Reiterschar bereit stand, uns weiter zu geleiten. Ein alter Hauptmann errötete fast vor Scham, als ich ihm meine dunkel angeschwollenen Hände zeigte; er knüpfte selbst die Stricke auf und befahl, mir die Hände vorn und nicht fester als nötig zu binden. Auch an die Arme wurden mir Stricke befestigt, deren Enden die beiden Reiter zu meinen Seiten hielten, und nachdem ich noch mit dem Turnerhut eines der zurückgebliebenen Gefangenen versehen worden, zogen wir ab, der Elbe zu. Die Reiter, welche mich zu führen hatten, schienen lebhafter mit mir zu sympathisieren, als es ihren Vorgesetzten hätte bemerklich werden dürfen. Sie kannten mich, erleichterten mir das schwierige Gehen und zeitweilige Laufen zwischen den Pferden so weit möglich, und flüsterten mir zuweilen ein Wort der Hoffnung auf bessere Zeiten und endlichen Sieg des Rechtes zu. Es war dies meine erste Berührung mit Männern, die im Augenblick der brennenden Entscheidung dennoch keinen Anstand nahmen, ihre Kräfte dem Dienste einer, von ihrem eigenen Gewissen verdammten Sache zu widmen, statt — mit kaum mehr Gefahr, als ihnen so auch drohte — mannhaft für das erkannte Recht einzustehen.

[1] Vgl. die Dresdener Korrespondenz der Augsburger Allg. Zeitung vom 16. Mai, S. 2099: ‚Auch Röckel, früher Musikdirektor der Kgl. Kapelle, befindet sich unter den Verhafteten; unter seinen Papieren sollen sich die wichtigsten Aufschlüsse über eine weit verzweigte Verschwörung befunden haben.' Das angebliche Beweisstück für das Vorhandensein dieser weitverzweigten Verschwörung zur Vertreibung aller Fürsten und Republikanisierung Deutschlands war aber — nach Röckels späteren Aufschlüssen — nur und einzig der von uns S. 301/02 zitierte Brief Wagners an ihn vom 2. Mai.

Später freilich sollte ich noch oft Gelegenheit finden zu ernsten Betrachtungen über diesen gründlich demoralisierenden Einfluß unseres ganzen jetzigen Staatswesens auf Alle, die irgendwie in Abhängigkeit von ihm geraten.

Am Strande harrte unser ein von preußischem Militär besetztes Dampfboot, das die Gefangenen aufnahm. Die Empfehlung besonderer Gefährlichkeit, welche mir der Führer unserer Eskorte bei der Ablieferung mitgab, reizte einige preußische Unteroffiziere, mir die Pflicht des unbedingten Gehorsams jedes Sachsen gegen *seinen* König in *ihrer* Weise begreiflich zu machen, und mein Bart hatte sich infolge dieser Methode, gute Untertanen zu ziehen, schon ziemlich gelichtet,[1] als endlich ein Offizier diesem Treiben ein Ende machte. Einer schmerzlichen Klage des Letzteren über die Menge des vergossenen Blutes und den Fall so vieler teuerer Freunde, glaubte ich entnehmen zu müssen, daß die preußischen Truppen bereits stark gelitten hatten. Die späteren offiziellen Angaben über den so unbedeutenden Verlust des Militärs an Toten und Verwundeten waren jedoch mit dieser unwillkürlichen Äußerung gar nicht in Einklang zu bringen.

Das Schiff zog in einiger Entfernung an meiner Wohnung vorüber, aus deren Fenstern mein armes geängstetes Weib ihm ahnungsvoll nachblickte, während die Kleinen über das Glitzern der mich umringenden Helme jubelten. Am jenseitigen Ufer wurden wir ausgeschifft und zunächst auf das Neustädter Rathaus geführt, von wo man mich jedoch ohne Weilen nach dem festen Wachtgebäude am Leipziger Tor brachte. Hier verblieb ich in meinen durchnäßten Kleidern mit noch zwei oder drei Anderen mehrere Tage in einem engen dunkeln Raum. Die quälende Ungewißheit über den Stand der Dinge und die Verzweiflung über meine erzwungene Untätigkeit ließen mich das augenblickliche Ungemach und die schwere Gefahr meiner Lage vergessen. Nicht wirken, nicht helfen zu können, jetzt, wo es das Höchste galt, war ja bitterer als Alles, was mir drohen konnte. Das Feuer währte den ganzen Tag und tief in die Nacht hinein ununterbrochen fort; auch wollte mir scheinen, als sei die Artillerie stärker am Kampfe beteiligt. Der Morgen des 9. Mai dagegen brachte eine Bangen erregende Veränderung: die Sonne mußte bereits hoch stehen, und immer noch herrschte eine nur von wenig vereinzelten Schüssen unterbrochene Ruhe, wie sie bisher nur auf kurze Stunden in der Nacht eingetreten war. Was sollte das bedeuten? War die Erhebung schon besiegt? Unmöglich! War ein Waffenstillstand abgeschlossen? Meine fieberhafte Spannung wurde schier unerträglich. Da plötzlich erzitterte das ganze Haus vor den rasch sich folgenden Donnerschlägen des schwersten Geschützes, dann kamen mehrere Pelotonsalven und das zerstreute Büchsenknallen der Volksstreiter und wieder tiefe Stille. Die Kanonen schwiegen fortan, nur dann und wann fielen einzelne Flintenschüsse. — Der Kampf war unzweifelhaft zu Ende.'

(*Zu Seite 336*: Wagners ‚Steckbrief'.) Am 17. Mai 1849, No. 137 des Dresdener ‚Anzeigers', erschien der Steckbrief Gottfried *Sempers* (‚mittler Größe, einige 40 Jahre alt, fahle Gesichtsfarbe'). Zwei Tage später, am 19. Mai, No. 139 des ‚Anzeigers', findet sich folgender in Chamberlains großem illustriertem Wagner-Buche auf S. 53 in Faksimiledruck aus dem ‚Dresdener Journal' reproduzierter

Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königliche Kapellmeister

Richard Wagner von hier

ist wegen wesentlicher Teilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu

[1] Vgl. die Korrespondenz der Augsb. Allg. Zeitung vom 22. Mai 1849, S. 2347, die eine andeutende Schilderung der von den Soldaten verübten Brutalitäten enthält: ‚Ferner ist es geschehen, daß Gefangene während des Transportes arg mißhandelt worden sind: dem Musikdirektor *Röckel* — er hatte in einem Flugblatt an seine militärischen Brüder ihnen warnend zugerufen, daß sie wegen Festhaltens am Fahneneide dereinst vor Gottes Richterstuhl zur Rechenschaft gezogen werden würden! — *soll sein starker Bart ausgerauft worden sein.*'

erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagner im Betretungsfalle zu verhaften und davon schleunigst Nachricht zu erteilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.
von Oppell.

Wagner ist 37—38 Jahre alt (falsch!), mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

Ein im Entwurf vorhandenes ausführliches ‚Signalement', das (nach Oppenheim) einen damaligen Rat B. zum Verfasser hatte, ist wenigstens damals und an den nächstfolgenden Terminen (14., 20., 28. Juni) nicht zum Abdruck gelangt:

Wagner ist 37—38 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar, freie Stirn; Augenbrauen: braun; Auge: graublau; Nase und Mund: proportioniert; Kinn: rund, und trägt eine Brille. Besondere Kennzeichen: in der Bewegung und im Sprechen rasch und schnell. Kleidung: Oberrock von dunkelgrünem Buckskin, Beinkleider von schwarzem Tuche, Weste von Sammet; seidenes Halstuch, ordinären Filzhut und Stiefel.

Die mildere Fassung, auf welche sich Wagners Ausruf: ‚nun, so kann Jeder aussehen!' (S. 336) bezieht, scheint von der damaligen Polizeidirektion absichtlich gewählt worden zu sein. Ein damals in Dresden ungemein beliebter Komiker des Hoftheaters und Verfasser banaler Zauberpossen[1] machte — nach Dinger — öffentlich seine Glossen darüber. Wagner selbst aber widmete in der ersten Ausgabe von ‚Oper und Drama' (1851) dieser seltsamen Lebenserfahrung die nachstehende Bemerkung:

‚Die Individualität, die uns der Staat läßt, wird uns heute durch das Signalement eines polizeilichen Reisepasses bescheinigt — wenn wir staatsgetreu, oder durch das eines Steckbriefes — wenn wir staatsungetreu sind.' (Vgl. ‚Wagner-Lexikon' von C. Fr. Glasenapp und H. von Stein, Stuttgart, Cotta, S. 748 s. v. ‚Staatsbürger'.)

Endlich treffen wir noch im Juni 1853 im ‚Allgemeinen Polizei-Anzeiger' unter der Rubrik ‚Politisch gefährliche Individuen' die vom Kgl. Sächs. Staatsministerium ausgehende offizielle

Bekanntmachung.

‚Wagner, Richard, ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei (!), welcher wegen Teilnahme an der Revolution in Dresden im Mai 1849 steckbrieflich verfolgt wird, soll, dem Vernehmen nach, beabsichtigen, sich von Zürich aus, woselbst er sich gegenwärtig aufhält, nach Deutschland zu begeben. Behufs seiner Habhaftwerdung wird ein Portrait Wagners, der im Betretungsfalle zu verhaften und an das Königliche Stadtgericht zu Dresden abzuliefern sein dürfte, hier beigefügt.'

(Zu Seite 353: Reaktionärer Verleumdungsklatsch: ‚neulich ist mir — so höre ich! — sogar vorgeworfen worden, das Dresdener alte Opernhaus mit noch einem Andern in Brand gesteckt zu haben!') Dieselbe Beschuldigung wurde noch nach langen Jahren gegen den, aus seiner Gefangenschaft entlassenen Röckel erhoben; in einer öffentlichen Gegenerklärung wies dieser den feigen Verleumder unter genauem Nachweis der Unmöglichkeit seiner Behauptung so kräftig zurück, daß er den Vorwurf der Lüge und leichtfertigen Nach-

[1] Gustav Räder. Wagner nennt ihn einen ‚gemeinen Hanswurst', Briefe an Fischer, S. 296.

rede nicht von sich abzuschütteln vermochte. Den gleichen Vorwurf eines sehr bemerkenswerten Mangels an Wahrheitsliebe hat sich leider in seinen — nach Wagners Tode herausgegebenen! — Memoiren (‚Aus drei Vierteljahrhunderten‘) der einflußreichste politische Gegner des Meisters, Graf Beust, zugezogen. Mit erstaunlicher Leichtfertigkeit gibt er darin ein Geschichtchen zum Besten, wonach er Wagner gelegentlich einer Begegnung im Jahre 1862 dessen Bemerkung, seine Beteiligung am Dresdener Aufstande sei nur ein Mißverständnis gewesen, mit der Frage beantwortet habe: ‚Sollten Sie nicht wissen, daß sich bei den Akten ein von Ihnen geschriebenes Blatt befindet, worin Sie sich der, glücklicherweise ohne ernste Folgen gebliebenen Brandlegung im Prinzenpalais rühmen?‘ Das gleiche Histörchen erzählte Herr von Beust schon vor der Publikation seiner Memoiren in Dresden und Wien Jedermann! In dem gleichen Zusammenhang seines angeblichen Geschichtswerkes fügt derselbe hochgestellte Herr in seinem blinden Haß gegen seinen einstigen Zeitgenossen an der Leipziger Universität noch die weitere, nicht minder unwahre Behauptung hinzu: ‚Wagner sei um dieser seiner Beteiligung am Dresdener Aufstande willen (Brandstiftung im Prinzenpalais!) in contumaciam zum Tode verurteilt worden‘. Nun, Herrn Dr. Hugo Dinger sind seitens der sächsischen Regierung sämtliche auf Wagner bezüglichen Aktenstücke zum Zwecke historischer Feststellung des Tatbestandes bereitwillig zur Verfügung gestellt worden: von einem Blatte oder Zettel mit dem vom Grafen Beust angegebenen Inhalt fand sich keine Spur! Nicht minder hat die an sich sinnlose, einem rechtskundigen Staatsmanne wenig geziemende Behauptung eines über einen Abwesenden gefällten Todesurteils(!) durch eine amtliche Zuschrift des Kgl. Stadtgerichtes zu Dresden an Dr. Hugo Dinger ihre Widerlegung gefunden und ist damit ebenfalls als eine willkürlich aus der Luft gegriffene leichtfertige Erfindung aus dem Kopfe des Herrn von Beust gebrandmarkt worden. ‚Gegen den gewesenen Kapellmeister Richard Wagner sei wegen seiner Verwickelung in den Dresdener Aufstand ein Urteil niemals erlassen‘, so lautete diese bündige amtliche Erklärung. Zieht man nun in Betracht, daß der Künstler die Leiden und Entsagungen eines dreizehnjährigen Exils fast ausschließlich dem einsichtslosen Starrsinn seines einflußreichen Gegners auf dem Ministerstuhle, des Grafen Beust, zu verdanken hat, so erhält allerdings die im Hinblick auf ihr beiderseitiges Gesamtwirken von Chamberlain gezogene, stolze Parallele zwischen beiden Männern eine ganz hervorragende Bedeutung. Nach Konstatierung des fundamentalen, unüberbrückbaren Antagonismus zwischen der künstlerischen und der politischen Geistesanlage schreibt der genannte Autor[1] dem Künstler dennoch in einem weiteren Sinne politischen Blick zu, jenen Instinkt des Mannes, dessen Herz im Einklange mit dem Herzen seines ganzen Volkes schlägt, dazu noch mit der erhöhten Lebhaftigkeit des sanguinisch-schöpferischen Temperamentes. ‚Um uns hierüber Klarheit zu verschaffen, dazu eignet sich ganz besonders diese Gegenüberstellung: welchen von Beiden hat (nach Wagners Worten) ‚die Zeit und sein Leben entschuldigt‘, den Staatsmann Beust oder den Künstler Wagner? Graf Beust war ein hervorragender Staatsmann, und daß er den verschiedenen Monarchen, denen er nacheinander zu dienen die Ehre hatte, treu und nach bestem Wissen und Gewissen gedient hat, wird Niemand bezweifeln. Ich frage aber: wen hat die Zeit und das Leben gerechtfertigt? Den Mann, der nie das Vertrauen auf den deutschen Geist verlor; den Mann, der ‚Pariser Gloiren‘ verschmähte, weil er sich als den ‚germanischesten aller germanischen Künstler‘ erkannte; den Mann, der in der Verbannung für Deutschlands unvergänglichen Ruhm arbeitete; der, als er — unfreiwillig — noch einmal im Leben in eine gewisse Berührung mit der Politik geriet (in München), einzig Deutschlands wahre Größe im Auge hatte und lieber seine ganze Zukunft noch einmal aufs Spiel setzte, als daß er die heilige Sache seines Volkes verraten hätte; den Verfasser des Gedichtes

[1] Chamberlain, Richard Wagner. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1896, S. 114/115.

‚An das deutsche Heer vor Paris‘ und des ‚Heil, Kaiser Wilhelm!‘; den Mann, der dem ‚ungeheueren Mute‘ des gewaltigen deutschen Staatsmannes, Bismarck, zujauchzte (IX, 381); den Mann, der erst dann der deutschen Kunst einen Tempel errichten mochte, als das deutsche Volk ‚in seines Heeres Taten das Lied vom Siege-Fried gedichtet‘? — Oder aber jenen anderen Mann, der viele von Deutschlands besten Söhnen, Männer, die später im Staatsdienste oder sonstwie ihre große Begabung bewährten, Jahre lang im Kerker schmachten ließ; den Mann, der die deutsche Kunst aus Deutschland verbannte und es duldete, daß ein Napoleon sie beschützte, während er selber einzig dem Welschen seine Gunst bezeugte; den Mann, der sich wie ein Verzweifelter der Entwickelung Deutschlands zu einem mächtigen, weltgebietenden Staat entgegenstemmte; der von einer Niederlage zur andern schritt; der, als das heilige Reich deutscher Nation wie ein Phönix aus seiner Asche erstand, sich grollend, haßerfüllt, in jenen entlegenen Teil zurückzog, welcher von Deutschland abgefallen, die Beute der Slaven und Magyaren geworden war, und der von diesem Renegatenwinkel aus, durch ohnmächtiges Rachegelüste verleitet, das Andenken der großen Deutschen, welche dem Geiste ihres Volkes vertraut hatten, durch die Verbreitung unwahrer Beschuldigungen zu trüben versuchte? Ich frage, welchen von diesen Beiden hat das Leben entschuldigt? die Zeit gerechtfertigt? — Die Frage stellen, heißt sie beantworten.‘

Namenregister.

Aachen 431 A.
Aarau 139 A. 418.
Aargau 416.
Abendpost, Berliner 376 A.
Abendroth, Musikmeister 50.
‚Abendstern, Zum‘ (Wohnung Wagners in Zürich) 366. 399.
Abendzeitung, Dresdener 10 A. 12 A. 28. 38 A. 54 A. 82 A. 112. 126 A. 140. 163. 171.
Abonnements-Konzerte, Dresdener: 212. 213/14. Züricher: 375. 414/16.
Abt, Franz 378. 379.
‚Achilleus‘ (dramatischer Entwurf) 352. 360.
Aghte, Sängerin 369.
Aegypten 257 A.
‚Akazie‘ im Schanzengraben (Wohnung Wagners in Zürich) 347.
Albisbrunn (Wasserheilanstalt) 400. 401/407. 409. 410. 424.
Allg. Musikgesellschaft (Zürich) 375. 379/80. 415 A.
Allg. Musikzeitung (O. Leßmann) 96 A. 314 A. 392 A. 416 A.
Allg. Musikzeitung (Wiener) 47. 48. 148. 177. 205 A.
Allg. Österreichische Zeitung 228. 456.
Allg. Polizei-Anzeiger 470.
Allg. Zeitung (Augsburger) 104. 105. 111. 112 A. 279. 296 A. 304 A. 305 A. 315 A. 322 A. 323 A. 324 A. 325 A.
Allg. Zeitung (Deutsche, Fr. A. Brockhaus) 111. 112. 140. 276 A. 439.
Altenburg (Sachsen) 321. 326. 327. 328.
Altenburg (bei Weimar, Liszts Wohnung) 289. 329.
Altes Opernhaus (Dresden) 70. 127. 128. 213. 315. 353 A. 451. 470.
Altmarkt (Dresden) 302. 303 A. 316. 320. 321.
Altstadt (Dresden) 312.
Amalie, Prinzessin von Sachsen 6.
Ambros, Musikschriftsteller 144. 372 A.
Amerika 243. 340. 342. 386.
Amur 286.
‚An das deutsche Heer vor Paris‘ (Gedicht Wagners) 472.
Anacker, A. F., Musikdirektor 140.
Anders, E. 358.
Andrea, Graf von San-A. (Spontini) 86.
Anzeiger, Dresdner, 132. 133. 134 A. 140. 141. 146. 147 A. 163. 226. 233. 235. 237. 283. 322 A. 331. 454/56.
Arcona, Korvette 257 A.
Ashton Ellis, William 238 A. 239 A. 297 A. 298 A. 344 A.
‚Athenäum‘ (London) 329 A.
Auber, D. Fr. E., ‚Maurer und Schlosser‘ 76. ‚Der Maskenball‘ 114.
Auerbach, Berthold 174. 175. 438. ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ 174. 175.
‚Aufführung des Tannhäuser (über die)‘ 431.
‚Aufführung des fliegenden Holländers (Bemerkungen zur)‘ 443 A.
Augsburger Allg. Zeitung 104. 105. 111. 112 A. 279. 296 A. 304 A. 305 A. 315 A. 322 A. 323 A. 324 A. 325 A. 468 A. 469 A.
Augusta, Prinzessin von Sachsen 6.
Australien 307 A.
‚Australischer Kalender‘ 307 A.
Avenarius, Buchhändler 389.
Avenarius, Cäcilie, geb. Geyer (Stiefschwester Richard Wagners) 29. 32. 334 A. 421.

Bach, Johann Sebastian 112 A. 175. 212. 213. 445. ‚Wohltemperiertes Klavier‘ 175. Motette: ‚Singet dem Herrn ein neues Lied‘ 213.
Baden 333. 340. 344. 390.
Bakunin, Michael 284/87. 289. 292/94. 306. 310. 315. 317. 324/25. 326/27. 341. 356.
Ballenstedt 75.
Bamberg 13.
Banck, Carl 11 A. 26 A. 27 A. 162. 163. 164. 184/85. 452.
Banck, Otto 162.
Bart, Jean 18.
Basel 321 A. 413. 416. 426.
Baseler Nachrichten 319 A.
Baudelaire, Charles 445.
Bauernfeld, Eduard 211.
Baumgartner, Wilhelm 343.
Baumhauer, Tenorist 375.
Baveno 427.
Bayer, Schauspielerin 150 A.
Bayern 461.
Bayreuth 160 A. 369. 445.
‚Bayreuther Blätter‘ 43 A. 100 A. 111 A. 234. 238. 289 A. 345 A. 353 A. 360 A. 405 A. 442.
Bayreuther Taschenbuch 36 A. 49 A. 52 A. 58 A. 202 A. 289 A.
Becher, Julius 260.
Beck, Sänger 358 A. 369.
Becker, Dr. 326.
Becker, Prof. 385 A.
Beer, Michael 186 (‚Struensee‘).
Beethoven 65 A. 112 A. 314. 379. 445. ‚Fidelio‘ 12 A. 145. ‚Egmont‘-Musik 414. 415. Es-dur-Konzert 61. Eroica 213. 299. 379. 380. C-moll-Symphonie 128. 213. 214. 379. 414. 415. Pastoral-Symphonie 70. 414. A-dur-Symphonie 213. 215. 379. 380. 415 A. F-dur-Symphonie (VIII. Symph.) 23. 24. 53. 214/15. 414. D-moll-Symphonie (IX. Symph.) 127 ff. 199. 289. 435. 451/52. 454/56. 463. ‚Coriolan-Ouvertüre 415. Oratorium ‚Christus am Ölberg‘ 130. 137. 140.
‚Beethoven‘ (Wagners Schrift 1870) 133 A. 290.
Beethoven-Novelle (‚Eine Pilgerfahrt zu Beethoven‘) 374.
Belart, H. 392 A.
Bellini 36. ‚Norma‘ 42. 164.
Belloni 328. 340. 341. 356. 359. 389. 362. 432. 433. 434.
‚Bemerkungen zur Aufführung des fliegenden Holländers‘ 443 A.
Bendemann 117. 119. 142 A. ‚Trauernde Juden‘ 214 A.
Benedikt 99 A.
Berlin 33. 34/35. 38. 52/56. 58. 79. 80. 83. 84. 86. 92. 111. 123. 186. 195. 196. 197/202. 203. 206. 210. 217. 221. 260. 294. 295. 321. 376. 391. 410. 432. 454.
‚Berliner Modenspiegel‘ (Cosmar) 54 A.
‚Berliner musikalische Zeitung‘ (später: ‚Neue Berliner Musikzeitung‘) 55. 57 A. 80. 123 A.
Berlioz, Hector 16. 17. 18. 77. 79. 113. 115. 125. 269. 314 A. 449. Juli-Symphonie 299. 321.
Bern 413.
Berner Oberland 402. 427.
Bernburg 39. 75. 76.
Bernsdorf, Ed. 11 A.
Beust Ferdinand Graf von (Sächs. Minister) 294. 295. 296. 297. 298. 300 A. 326. 328 A. 402 A. 471/72. Memoirenwerk ‚Aus drei Vierteljahrhunderten‘ 297 A. 471.
‚Bianca und Giuseppe‘ oder ‚Die Franzosen vor Nizza‘ 186. 207/209.
Biberhofer, Bassist 35.
Bie, Dr. Otto 314 A.
Bieberstein, Hermann Marschall v. B. 321. 322 A. (323). 411.
Biedenfeld, Freiherr v. 276 A.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 65 A.
Bismarck 472.
Bissing, Frau v., geb. Slomann 434.
Bistram, Baron 176.
‚Blätter für Kunst und Leben‘ (projektiert, Vorläufer der ‚Bayreuther Blätter‘) 391. 382.
Blum, Robert 260.

Bock, v., livl. Adelsmarschall 403.
Bodensee 337. 397.
Böhme, Musikverleger 199 A. 204 A. 385 A.
Boieldieu, ‚Weiße Dame' 42. 375. 377.
Bonn 99.
Bordeaux 360. 361. 362.
Born, Stephan 319 A. 320. 321. 325. 326.
Böttcher (Böttticher?), Bassist 52. 199 A.
Bovet, Alfred (Valentigney) 55 A. 63 A. 66 A. 90 A. 155 A. 208 A. 224 A. 358 A.
Brandes, Tenorist 166.
Brassin, Bassist in Hamburg 64.
Brassin, Gerhard 64.
Brassin, Leopold 64.
Brassin, Louis 64.
Brauer, Tonkünstler 59.
Braun, Dr. (Sächs. Minister) 221. 222.
Braun v. Braunthal 49 A.
‚Braut, die hohe' (‚Bianca und Giuseppe' oder ‚Die Franzosen vor Nizza') 186.
Breitkopf u. Härtel 13 A. 267 A. 454.
Bremen 431 A.
Brendel, Dr. Franz 351. 385. 420. 445.
Breslau 111. 205. 430. 431 A. 440. 454.
Brockhaus, Friedrich (F. A.) 80. 98. 111.. ‚Deutsche Allg. Zeitung' 111. 112. 140. 276 A. 439. ‚Konversations-Lexikon' 387. ‚Die Gegenwart' (periodisches Supplement zum Brockhaus'schen Konversations-Lexikon) 387.
Brockhaus, Heinrich 408.
Brockhaus, Prof. Dr. Hermann (154) 158.
Brockhaus, Ottilie (Schwester Wagners, Gattin Prof. Hermann Br.s) 151. 158.
Bromberg 431 A.
Brüdergasse (Dresden) 270.
Brühl'sche Terrasse (Dresden) 40. 81. 117. 166. 307.
Bruyck, Debrois v. 116 A.
Bückeburg 397.
Bülow, Eduard v. 141. 376.
Bülow, Hans Guido v. 77. 141. 142. 257. 351. 354. 368. 369. 376. 454.
Burgdorf 418.
Burgk 316.
Byron 435. 436 A.

Café littéraire (Zürich) 344.
Carlyle, Thomas 203. 287.
Carvalho, Theaterdirektor 47 A.
Cassel 35. 36. 37. 158. 206 A. 431 A.
Central-Amerika 256 A.
Challier'sche Musikhandlung (Berlin) 55. 80 A.
Chamberlain, Houston Stewart 203. 204. 234. 236 A. 256. 288. 302 A. 349 A. 469. 471/72.
Chamounix 428.
Chemnitz 301. 319. 320. 322. 323. 324/26. 331.
Cherubini 113. ‚Medea' 213.
China 50 A.
Chozin 113. 454.
‚Chorgesang' (Zeitschrift) 330 A.
Chorley, Henry 329 f.
Claudius, Otto 95. 96 A. (‚Der Gang nach dem Eisenhammer').
Coburg 90. 336.
Coburg, Herzog v. 366.
Cornelius, Peter (Musiker) 445.
Cornelius, Peter (Maler, 118 A. 230. 480.
Cornet, Theaterdirektor 38. 62. 64. 65 A.
Cosmar 54 A.
Cotta'sche Buchhandlung 470.
Curti, Tenorist 100.

Dante 145.
Danzig 38. 440. 431 A.
Darmstadt 431 A.
David, Ferdinand, Konzertmeister 130. 202 A. 264. 385.
Davison, Bogumil, Schauspieler 10.
Debrois v. Bruyck 116.
Desplechin u. Co. 88. 102.
Dessau 120. 199 A.
Dettmer, Wilhelm 100. 180 A.
‚Deutsche Allg. Zeitung' (F. A. Brockhaus) 111. 112. 140. 276 A. 432
‚Deutsche Kunst und deutsche Politik' 7 A. 226. 233. 234. 296. 349 A.
‚Deutsche Monatsschrift' (A. Kolatschek) 353 A. 359. 382. 389. 391.
‚Deutsches Museum' 393.
‚Deutschland und seine Fürsten' 289.
Devrient, Eduard 58 A. 76 A. 84. 119. 175. 193/94. 211. 216 A. 239/40. 242. 279/83. 286. 438. 439. ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst' 194. 279. ‚Nationaltheater des Neuen Deutschland' 216 A. 280.
Devrient, Emil 10. 175.
Devrient, Wilhelmine Schröder-D., siehe Schröder-Devrient.
Dingelstedt, Franz 369. 372. 391.
Dinger, Dr. Hugo 11 A. 141 A. 147 A. 163 A. 225 A. 226 A. 235 A. 260 A. 261. 262. 263. 285 A. 288 A. 289 A. 291. 293. 299 A. 313 A. 314 A. 317. 318 A. 319 A. 321 A. 322 A. 324 A. 325 A. 326 A. 328 A. 331. 336 A. 348 A. 365 A. 444 A. 455. 463. 470. 471.
Dippoldiswalder Platz (Dresden) 192.
Dittersbach (auf Schönhöe) 157.
Doma d' Ossola 427.
Donizetti 36. 38. 89. 148 A. ‚Favorite' 95. 96. ‚Liebestrank' 145. ‚Lucia v. Lammermoor' 95. 145 ‚Lucrezia Borgia' 31. 95. 145. ‚Regimentstochter' 42. 145. 377. 378.
Döring v.. Kgl. Sächs. Offizier 15. 190 A. 245.
Dorn, Heinrich 36. 37 A. 53 A. 101 A. 103 A. 167 A. 432.
Dotzauer, J. Violoncellist 72,
‚Dramaturgische Blätter' 239 A. 245 A.
Dreadnought 29.
‚Drei Operndichtungen' 374. 398. 413.
Dresden, Anstellung Wagners daselbst 3 ff. ‚Paris, Dresden oder Schilda' 3. Brühlsche Terrasse 40. 81. usw. Konzerte im Palais des Großen Gartens 77. 128 A. 243 A. Das große Opernhaus 70. 127/28. 213. 315. 353 A. 451. usw. unter einzelnen Aufschriften.
Dresdener ‚Abendzeitung' 102. 122. 128. 38 A. 54 A. 82 A. 112. 126 A. 140. 163. 171.
Dresdner Anzeiger' 132 133. 131 A. 140. 141 A. 146. 147 A. 163. 226. 233. 235. 237. 263. 322 A. 331. 454/56.
‚Dresdener Journal' 236. 469.
Dresdener Männergesang-Vereine 28. Liedertafel 28. 43. 59. 118 A. 119 A. ‚Orpheus' 28. 247 A. ‚Tannhäuser' 165.
‚Dresdener Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung' 236 A.
‚Dresdener Tageblatt' 162.
‚Dresdener Zeitung' 293.
‚Dreßdnische Denkwürdigkeiten' 127 A.
Dreyßigsche Singakademie 130. 136.
Duller, Eduard 106 A. 107 A.
Düsseldorf 430. 431 A.

Eckardt, Dr. Julius 261 A.
Eckardt, Dr. Ludwig 343.
Eckhardt, Musikdirektor 243 A.
Edda 411.
Eger 98 A.
Ehrenstein, v. (Sächs. Minister) 296,
Eichberg, Dr. Otto 36 A. 49. 52 A. 53 A. 58 A. 202 A.
‚Eidgenössische Zeitung' (Zürich) 119 A. 377 A. 391. 392 A. 434 A.
Eilsen (Bückeburg) 317.
Eisenach 329. 330.
Eisenacher Wagner-Museum 98 A. 124. 270 A.
Elbe 30. 81. 467.
Elbbrücke 11. 307.
Elgg (Wasserheilanstalt bei Zürich) 421. 424.
Ellis, Wm. Ashton-E., 238 A. 239 A. 207 A. 298 A. 344 A.
Enge (Zürich) 366..399.
Engelklub am Postplatz (Dresden) 118. 119. 174. 320.
England 78.
Erard, Sebastian 85.
‚Erbprinz' (Gasthof in Weimar) 245. 328. 332. 369.
Ernst, Geiger 438.
Ernst, Herzog v. Koburg 366.
Ernst, Prinz v. Sachsen 190.
Erzgebirge 30. 319. 321.
Escherhäuser, Hintere (Zürich) 347.
Escherhäuser, Vordere (Zürich) 408.
Ettmüller, Ludwig 411.
Euripides 51.
Europa 462/63.
‚Europa' 244 A.

‚Fackel, Die' 291 A.
‚Farinelli' (Oper A. Röckels) 13. 192.
Faßtlinger, Sängerin 369.
‚Faust'-Ouvertüre 47. 77.
Feen, Die' 46. 329 A. 457 A.
Fels, Joachim (Th. Hagen) 65 A.
Fetis, Franz Joseph (père) 368. 432.
Feuerbach, Ludwig 348. 349. 351. 390. 411.
Feydeau, Ernst 174 A.
‚Figaro' (Berliner) 77 A. 199.
Finblaters Schlößchen 191,
Fischer, Chordirektor Wilhelm 5. 8 A. 12. 83. 144 A. 146 A. 189/90. 206 A. 208 A. 213. 252. 254. 256/57. 258. 259 A. 354. 400. 470 A.
Fischer, Sohn des Vorhergehenden 206 A.
Fischer, Sänger 199 A.
‚Fischers Weinberg' (Sommeraufenthalt Wagners 1814) S. 78 ff.
Fischof, Dr. Adolf 244.
Fischof, Prof. Josef 244. 245.
Flemming, Dr. med. 30 A.
Flinzer, Fedor 451 A.
Florentin 50 A.

Flotow, Friedrich v. 30 A. 163 A. 210. 432. „Martha“ 210. 268. 290 A. 412.
Fluntern 421. 425.
Formazzatal 427.
Formes, Tenorist 245.
Franck, Albert, Buchhändler 454.
Franck, Dr. Hermann 111. 116. 122. 451.
Frankfurt a. M. 117. 227. 430. 431 A. „Nationalversammlung“ 221. 226. 227/28. 298. 316. 390. 422.
Frankfurter Konversationsblatt 373.
Frankfurter Zeitung 237 A. 291 A.
‚Frankreich‘ (Aufsatz für „Röckels Volksblätter“) 289.
Franz I. von Österreich 328 A.
Franz, Robert 386.
Franzensbrunn 79.
Franzisko, San 50 A.
‚Franzosen (Die) vor Nizza‘ 186. 207/208.
Frauenkirche (Dresden) 31.
Frege, Livia, geb. Gerhardt 159.
Freigedank, Karl (Pseudonym Wagners) 385.
Freiberg (i. Erzgebirge) 301. 319. 320. 322. 323/25.
Freiburg i. Breisgau 431 f.
Freytag, Dr. Gustav 265/66. 266 A.
Friedrich August I. von Sachsen 28. 29.
Friedrich August II. von Sachsen 6. 7. 19. 29. 78. 129. 173. 188. 213. 216/17.18/19. 221.
‚Friedrich Rotbart‘ 239. 295. 297/98. 301. 303. 304.
Friedrich d. Große 200.
Friedrich Wilhelm I. v. Preußen 234 A.
Friedrich Wilhelm IV. v. Preußen 6. 22. 51. 91. 195. 196/98.. 200. 201. 205/206. 295.
Friedrichstadt (Dresden) 190. 285. 292. 317.
Friedrichstraße Nr. 20. (Marcolinisches Palais, Wohnung Wagners 1847—1849) 190. 194. 196. 226. 266 A.
Friedrichstraße Nr 29 (Wohnung Röckels) 266 A. 285.
Fritzsch, E. W. 439 A.
Fröbel, Julius 265.
Fröschengraben (Zürich) 343.
Fürstenau, Moritz, Kammermusikus 19 A. 75 A. 230. 299. 321.

Gade, Niels 139.
Gaillard, Auguste 55.
Gaillard, Karl 54. 55. 56. 63. 66. 80/82 A. 91 A. 92. 104. 105. 153 155 A. 199. 200. 283. 339 A. 374 A. Trauerspiele ‚Rienzi‘ und ‚Ottavio Galfagna‘ 80.
St. Gallen 378. 380. 413.
Gambihler 59.
Garcia, Emanuel 145.
Garcia, Frau Viardot-G. 206.
‚Gartenlaube‘ 50 A. 386.
Gasperini 445.
Gaßner, Dr. F. S. 42 A. 44 A. 72 A.
Gazette musicale 374.
Geibel, Emanuel 191 (‚Lorelei‘).
Geisberg, Frau Prof. E. 149 A. 156 A. 452.
Genast, Eduard 270. 271.. 275/276. 367. 368. 369. 370. 371.
Genf 362. 419. 428.
Gentiluomo (Sängerin) 42.
Georgi (Sächs. Minister) 221. 222.
Glarner Alpen 421. 422.
Glärnisch 441.
Glarus 437. 440.
Glasenapp, C. Fr, 235 A. 470.
Glogau 431 A.
Gluck, Chr. W. 18. 65 A. 71. 141. 187. 211. ‚Armida‘ 18. 19. 25. 26. 70. 89. 145. ‚Iphigenia in Aulis‘ 150/84. 191. 196. 217. 283. (Ouvertüre: 89. 184/85). ‚Iphigenia in Tauris‘ 51. 89. 182. ‚Alceste‘ 145. de profundis 213.
‚Glucks Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis‘ (Aufsatz Wagners) 185 A. 186 A.
Glümer, Claire von 403.
Goethe 146. 147. 177. 182. 279. ‚Faust‘ 77. 132. 445. ‚Iphigenie‘ 182. Goethe-Tag (28. August) 198. 367.
Goethe-Stiftung 393 396. 420 A.
Gotha 403 A.
Gottfried von Straßburg 166.
Gottschalg 332 A.
Götze, Tenorist 275.
Gräße, Dr. J. G. Th. 103. 104. 107 A. 156.
Graupe, (Sommeraufenthalt 1848) 154/162.
Graz 12. 431 A.
‚Grenadiere, Die beiden‘ 114.
‚Grenzboten, Die‘ 265. 314 A.
Grimm, Jakob 156. 445.
Grimma 291.
Groß, Adolf v. 160 A.
Groß-Graupe (Sommeraufenthalt 1848) 154/162.
Grosser, Henriette, Sängerin 45.
‚Gruß aus Sachsen an die Wiener‘ 228. 456/457.
‚Gruß seiner Treue an Friedrich August den Geliebten‘ 78.
Gumbinnen 431 A.
Günther, Karl, Bassist 36. 81 A.
Gutzkow, Karl 5 A. 7. 8 A. 9 A. 11. 12 A. 59 A. 68. 70. 88. 152 A. 169. 170. 173. 176. 192/93. 211. 212. 235. 237. 272. 415 A. 425. ‚Zopf und Schwert‘ 70. ‚Das Urbild des Tartüffe‘ 88. 170. ‚Uriel Akosta‘ 169. 173/74.

Hafis 436.
Hagen, Friedrich Heinrich von der 410.
Hagen, Theodor 65 A.
Hagenbuch, Franz (Staatsschreiber, Zürich) 341.
Hahn-Hahn, Gräfin Ida 176.
Hähnel, Prof. Julius (nicht: Ernst, wie auf Seite 117 irrtümlich angegeben) 117. 119. 120. 171. 172 A 190. 191.
Haizinger, Sängerin 12.
Halévy, ‚Jüdin‘ 63. ‚Königin von Cypern‘ 75.
Halle 38. 39. 96.
Hamburg 18. 38. 41. 62. 63/65. 70. 82. 186. 210. 422. 431 A.
Hammann, Otto 239 A.
Hänel, Maschinenmeister 138.
Hannover 186. 294. 461.
Hanslick, Eduard 98. 117 A. 165. 176/79. 187 A. 244.
Häpe, Hugo 291 A. 305 A.
Hartung, Militärmusikdirektor 40.
Haslital 427.
Hasselt-Barth, Sängerin 76 A.
Haude und Spenersche Zeitung 52. 251.
Hauptmann, Kantor Moritz 48. 125 A. 158. 375 A.
Hausen (bei Zürich) 400. 402.
Hauser, Franz 48 A.
Haydn, ‚Schöpfung‘ 89. 128. D-dur-Symphonie 213. 243.
Hegel 349. (‚Phänomenologie‘.)
Heidelberg 139.
Heine, Ferdinand 5 A. 6 A. 12. 20 A. 34. 37. 40. 87 A. 144 A. 160. 195. 196. 198 A. 205 A. 354. 355. 410. 418.
Heine, Heinrich 436 (‚Romanzero‘).
Heine, Wilhelm 247. 256/57. 258. 259. 293. 303. 310. 342.
Heinrich v. Ofterdingen 103.
Heintz, Albert 409 A.
Heinze, Kommandant der Kommunalgarde 304. 306. 312. 315. 321.
Held (Sächs. Staatsminister) 296.
Helfert, Freiherr v. 228 B. 456.
Hell, Theodor (Hofrat Winkler) 211. 272. (‚Lyratöne‘).
Heller, August 144. 145. Oper ‚Zamora‘ 144.
Heller, Robert (Novellist) 171.
‚Helvetia‘ (Zeitschrift) 425.
Hempel, Weinstube in der Brüdergasse, Dresden) 270.
Henzen, Wilhelm 239 A.
Herderdenkmal (Weimar) 367.
Hermann, Konservatoriumslehrer in Leipzig 385 A.
Herrliberg (am Züricher See) 422.
Herwegh, Georg 390/91. 411. 415. 416. 422. 423. 428. 433. 434. 435. 443. ‚Gedichte eines Lebendigen‘ 390 A.
Herzen, Alexander v. 428.
Hessen 461.
Heubner 309. 310. 315. 316. 319. 323. 324. 325. 326. 327. 341. 356. 403. Frau Heubner 325.
Hiller, Ferdinand 48 A. 112. 113. 114. 115. 119 A. 120. 121. 139. 142 A. 170. 174. 175. 176. 183. 185. 191. 203. 208. 209. 213. 214 A. 264/265. 438. ‚Der Traum in der Christnacht‘ 90. 112. 113. 121 A. 189. ‚Konradin‘ 113. 203. ‚Die Zerstörung Jerusalems 203.
Hindernissen 50 A.
Hirschel 260 A.
Hirzel, Frau 366.
Hitzschold, Staatsrat A. 26 A. 49 A.
Höfer, Sänger 369.
Hoffmann, E. T. A. 445.
Hoffmann, Johann, Theaterdirektor 36.
Hohlfeldt, Advokat (Dresden) 29.
‚Holländer, der fliegende‘ 16. 17. 32. 34/37. 38. 44. 45. 46. 48 A. 49. 50. 52. 57. 78. 89. 90. 102. 115. 120 A. 149. 169. 179. 188. 198. 201. 252. 378. 411. 417 ff. 426. 432. 449. 450. In Berlin: 32. 38. 52/56. 80. 201. 432; in Kassel: 35; in Riga: 36. 37; in Zürich, 417/19; in Weimar: 426. ‚Bemerkungen zur Aufführung des fliegenden Holländers‘ 443 A.
Homer 445.
Hôtel du lac (Zürich) 301. 412.
Hôtel de Saxe (Dresden) 231.
Hottingen (Zürich) 347.
Hübner (Maler) 117. 119.
Hüllweck, Kammermusiker 134.
Hülsen, v., Berliner Intendant 432.
Hummel, J. N. 12.
Hutten, Ulrich v. 135. 453.

‚Illustrierte Zeitung' (J. J. Weber) 49.
Innsbruck 227.
Italien 420. 426/29. 430.

Jähns, Prof. W. 102 A.
Jäckel, Sächs. Landtagsabgeordneter 344.
Jänkendorf, v. Nostitz und J. (Kgl. Sächs. Staatsminister) 29.
Janin, Jules 368. 373.
Japan 50 A. 256 A. 257 A.
Jean Bart 18.
Jean Paul 146. 283.
Jelline! 260.
Jena 332. 336.
‚Jesus von Nazareth' 266. 267. 285. 286. 352.
Joachim 385 A.
Johann, Prinz (nachmals König) von Sachsen 174. 297.
John, Alois 96 A. 98 A.
Journal des Débats 16 A. 339. 373.
‚Judentum in der Musik' 179 A. 384. 385. 386. 387.
Juli-Revolution 12.

Kalergis-Nesselrode (Frau v. Muchanoff) 445.
Kap der guten Hoffnung 50 A.
Karlsbad 98. 157.
Kaufmann, Theodor (Maler) 303.
Kaulbach, Wilhelm v. 118 A. (‚Zerstörung Jerusalems', ‚Hunnenschlacht').
Katz (Kömpler & Katz, Buchdruckerei der Röckelschen ‚Volksblätter') 307 A.
Keil, Ernst (Herausgeber der ‚Gartenlaube') 49 A. 50 A.
Kell, Theodor, Advokat 322 A.
Keßler 303 A. 322 A.
Kiel 12 A.
Kietz, Ernst 6 A. 20 A. 34. 43. 44. 310. 358. 420. 450/52.
Kietz, Gustav 43. 44. 129. 134. 141 A. 149. 154. 155/156. 253/254. 256. 257. 282/283. 289/290. 302. 307. 322. 327 A. 335.
Kittl, Johann 40. 47. 95, 102. 115. 144. 186/87. 188/89. 204. 206. 207/208. ‚Die Franzosen vor Nizza' 186. 207/208.
‚Kleeblatt, Zum' (Teplitz, Sommer 1845) 96.
Kleinzschocher (bei Leipzig) 190 A.
Klengel 385 A.
Klingemannscher ‚Faust' 77 A.
Klöntal 441.
Kneschke, Dr. O. 159 A.
Köchly, Dr. Hermann 139. 265. 309.
Koffka's Theaterzeitung 64 A.
Köhler, Sängerin 36.
Kolatschek, Dr. Adolf 353 A. 359.
Köln 206 A. 431 A.
Kolowrat, Gräfin 174 A.
‚Komet' (Zeitschrift) 49.
‚Kommunismus, Was ist?' (Aufsatz Wagners) 288/289. Vgl. 459/460.
Königsberg i. Pr. 38. 81. 89/90. 155. 430. 431 A.
Königstein, Festung 286. 305. 313 A. 357.
Könneritz 7. 221.
Konversationsblatt, Frankfurter 373.
Kopenhagen 186.
Kösen (bei Naumburg) 96 A.
Kossak, Ernst 197. 199. 206.
Kotte, J. G., Kammermusiker 74.
Kramer, W., Theaterdirektor (Zürich) 375.
Krause, C. F. A. 322 A.
Krause, Sängrr 199 A.
Krebs, Kapellmeister 65. 143. 437. 439. 452.
Kreuzkirche (Dresden) 305. 313. 314. 321.
Kriete, Hans, Schauspieler 30. 39 A. 162 A.
Kriete, Henriette, geb. Wüst 39. 41. 42. 137. 162. 212 A. Als Adriano: 39. 45. 164. Als Venus: 164.
Krüttner, Theodor, Musikdirektor 97/98.
Kummer, Julie, geb. Ritter 362. 421. 424. 426.
Kummer, Kammermusikus 134. 164. 230. 362. 420. 424.
‚Kunst und Klima' 359. 362.
‚Kunst und Leben, Blätter für' (projektierte Zeitschrift) 381/382.
‚Kunst (Die) und die Revolution' 343. 345. 346. 347. 348. 351. 376 A. 382.
‚Künstlertum (Das) der Zukunft' (projektierte Schrift) 383.
‚Kunstwerk (Das) der Zukunft' 346. 347. 348/351. 356. 358. 382. 383. 386. 387.
Kuranda, Ignaz 265.
Kürschner, Joseph 175 A. 176 A. 358 A.
Küstner, Theodor v. 42. 123. 124.

Lachner, Franz 118 A.
Lafayette 12.
Laffitte 12.
Lago maggiore 427. 428.
La Mara 242 A. 262 A. 328 A.
Lamartine 237 A.
Lang, Dr. Julius 118 A.
Lanzi, Luigi 170 A.
Laube, Heinrich 26. 50. 63 A. 68. 96 A. 106. 154. 158. 169/172. 200 A. ‚Die Karlsschüler' 169/172. 174. ‚Struensee' 170. 175 A. 200 A.
Lausanne 428.
Lausitz 30.
Lehrs, F. S., 3. 4 A. 6 A. 8 A. 19 A. 31 A. 32. (444).
Leipzig 24. 38. 45. 46. 47. 113. 115. 121. 124/26. 154. 157. 158/59. 170. 171. 190 A. 221. 271. 301. 324. 389. 430. 431 A.
‚Leipziger Clique' 24. 38. 131.
Leipziger ‚Illustrierte Zeitung' (J. J. Weber) 49.
Leipziger Konzertgesellschaft 130.
Leipziger ‚Musikalische Zeitung 48. 70.
Lenz (Kommandant der Dresdner Kommunalgarde) 304.
Lesimple, A. 11 A.
Leßmann, O. 22 A. 31 A.
Lichtenfels 337.
‚Liebesmahl der Apostel' 29 ff. 449/450.
‚Liebesverbot' 13. 46.
Liedertafel (Dresden) 28. 43. 59. 118 A. 119 A.
Liepmannsohn (Antiquar) 181. 456.
Limmattal 421.
Lind, Jenny 123.
Lindau (am Bodensee) 327.
Lindemann, Hermann (Redakteur) 238. 293.
Lindemann, Dr. Karl 420.
Lipinski, Konzertmeister 19 ff. 73/74. 128. 135. 138. 214. 215 A.
Liszt, Dr. Eduard 562 A.
Liszt, Franz 31 A. 51. 61/62. 99. 107 A. 113. 115. 119. 120 A. 148. 175. 176. 230 A. 231. 241/42. 244/45. 299. 328/32. 324. 336. 339. 347. 351. 352. 355. 356. 359. 363. 366/74. 387. 388 A. 391. 393. 394 A. 395. 396. 397. 398. 399. 402 A. 406. 407. 408. 409. 416. 419. 426. 432. 433. 434. 445. 454. ‚Prometheus'-Ouvertüre 307. Klavierbearbeitung der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre 390. Buch ‚Tannhäuser et Lohengrin' 339 A. 372 A. 407.
Liverpool 357 A.
Lobe, J. C. 373. 386. ‚Konsonanzen und Dissonanzen' 386 A.
Löbmann, Franz 13 A. 39 A. 57 A. 148 A. 198. 243.
Locarno 427. 428.
Löffler 148.
‚Lohengrin' 67. 97. 120. 121. 122. 154. 156. 157. 168. 169. 172. 180. 187. 190. 191. 193/95. 196. 198. 203. 204. 205 A. 207. 209. 210. 220. 221. 247. 249. 252. 253. 258/59. 263. 267/69. (329). 339. 363. 364. 366/74. 375. 376. 385. 391. 396. 411. 414. 418. 430. 431 A. 434. 456. Vorspiel: 198. 413.
London 12 A. 20 A. 74 A. 59. 77. 111. 119. 204. 329. 386. 464.
Lorenz (Tagelöhner) 14.
Lortzing, Albert (13). 48 A. ‚Zar und Zimmermann' 42. ‚Wildschütz' 42. 48 A.
Lortzing, F. 13.
Lößnitz 257 A.
Löwe, Prof. Dr. 28. 59.
Löwe, Theaterdirektor (Zürich) 418. (419).
Lubojatzky, Franz 262 A.
Lubomirsky, Fürst 97.
Ludwig I., König von Bayern 221.
Ludwig XIV. 18. 458.
Lugano 428.
Luther 453.
Lüttich, Fr. 307 A.
Lüttichau, August v. 5 A. 9. 7. 8 ff. 16. 60. 83. 87. 129. 147. 150. 151 A. 152. 153. 173. 174 A. 192. 194/195. 211/12. 216/19. 232 A. 237 A. 238/41. 242. 244. 246. 247. 256. 258. 259. 269. 272/75. 276/77. 439.
Lüttichau, Ida v., geb. v. Knobelsdorf 9. 174. 341. 454.
Luzern 344.
Lwoff, Alexis, General 79. 83. ‚Stabat mater' 79. ‚Bianca und Gualtiero' 79. 83.
Lyser, J. P. Th. 42 A. 44 A. 72 A. 74 A.

Magdala (Kammergut bei Weimar) 332/36.
Magdeburg 96 A. 431 A.
Mainz 206 A.
Mangold, C. A. 106 A. 107 A.
Männergesangfest 29 ff.
Männergesangvereine (Dresdens) 28. Liedertafel 28. 43. 59. 118 A. 119 A. ‚Orpheus' 28. 247 A. ‚Tannhäuser' 165.
Mannheim 171. 221.
Mantius, Tenorist 52.
Marcolinisches Palais (Wagners Wohnung 1848—49) 190. 194. 196. 226.
Maria Paulowna 245. 268. 330.
Mariafeld bei Zürich 422/424. 434/436. 443.
Marie Antoinette 184.

Marienbad i. Böhmen (Sommeraufenthalt 1845) 96/99. 452. 454.
Marienstraße Nr. 9, I (Wohnung Wagners in Dresden) 30.
Marpurg, Dlle. 180.
Marrast 12.
Marschall von Bieberstein, Hermann 321. 322 A. (323). 411.
Marschner, Heinrich 72 A. 89. 95. 249. ‚Der Templer und die Jüdin' 89. ‚Hans Heiling' 58. 59 A. ‚Der Vampyr' 61 A. ‚Adolf von Nassau' 59 A. 88/89.
Marseiller Marsch 208.
Martin, Hofpostsekretär (Dresden) 324. 326.
Marx, Adolf Bernhard 128 A. 200.
Marx, Dlle. 52.
Maximilian I., König v. Bayern 221.
Mazarin 174 A.
Mazzini 428 A.
Mechetti, Verlagshandlung (Wien) 148. 176.
Meinert, Dr. jur. 322 A.
‚Meistersinger von Nürnberg' 97. 125. 373 A. 452/454.
Meißen 257 A.
Meißner, Alfred 121. 170. 171. 172. 173. 175 A. 219 A. 415 A. 425.
Melbourne (Australien) 307 A.
Menageriegarten (Dresden) 285. 286. 291 ff.
Mendelssohn, Die Familie 264 A.
Mendelssohn, Felix 22 ff. 28 f. 46 f. 52. 53. 70. 86. 92. 113. 115. 116. 120. 124. 128. 159. 166. 175. 191. 202 A. 204/5. 213. 214. 268. ‚Hebriden'-Ouvertüre 23 A. 61 A. Amoll-Symphonie (schottische Symphonie) 213. 214 A. ‚Sommernachtstraum' 52. 60. 178. Ouvertüre dazu: 61 A. Der 42. Psalm 213. ‚Antigone' 51. 60. 71. 85/86. ‚Paulus' 22. ‚Elias' 166 A. 204. 205 A. 214.
Mendelssohn, Joseph 65 A.
‚Mensch(der) und die bestehende Gesellschaft'. (Aufsatz für Röckels ‚Volksblätter') 289.
Mer de glace 428.
Meser, C. F. (Hofmusikalienhändler) 57. 146. 147. 188.
Metternich 221. 328 A. 464.
M...., Polizeirat (Dresden) 331.
Meyerbeer 32/33. 34/35. 53 A. 55. 56 A. 79/80. 87 A. 99. 124. 177. 178. 186. 195. 196. 200. 202. 206. 217. 231. 269. 340. 368. 384. 387. 432. 433. 439. ‚Hugenotten' 190 A. 206. ‚Prophet' 357. 339 A. ‚Nordstern' 439 A. ‚Dinorah' 439 A.
Milde, Fedor v. 369.
Mitterwurzer, Anton 58. 100. 101. 118. 137. 149. 161. 180 A.
‚Mitteilungen an meine Freunde' 223. 374. 398. 399. 407.
‚Mitteilung über die Aufführung des Tannhäuser' 431.
Molière 279.
Molique 40.
‚Monatsschrift, Deutsche' (A. Kolatschek) 353 A. 359. 382. 389. 391.
‚Monumentale, Das' 382.
Moritz, Kurfürst v. Sachsen 246.
Moritzstraße (Dresden) 320.
Morlachi 60. 71.
Moscheles 385.
Mozart 25 ff. 73 ff. 187. 378. ‚Titus' 71. 74. 76 A. ‚Entführung aus dem Serail' 74/75. 76 A. ‚Don Juan' 25 ff. 71. 76. 187. 377/378. 454. ‚Figaros Hochzeit' 26 A. 162. ‚Zauberflöte' 166. D-dur-Symphonie 213.
Muchanoff, Frau v. Muchanoff-Kalergis 415.
Müller, Alexander, Musikdirektor, (Zürich) 339. 341. 342. 345. 347.
Müller, Dirigent des ‚Orpheus' (Dresden) 28. 247 A.
Müller, Franz (Weimar) 373.
Müller, Henriette 343 A.
Müller, Hermann, Kgl. sächs. Offizier (226). 401. 403.
München 118 A. 171 A. 221. 471.
Munde, Dr. 322 A.
‚Musikalisches Wochenblatt' 307 A.
‚Musikalische Zeitung' (Leipzig) 48. 70.
Mysloweky 202 A.

Nante (Pseudonym für R. Wüerst) 202 A.
Napoleon I. 128. 190.
Napoleon III. 472.
Narwa 354.
‚National' (Paris) 347.
‚Nationalzeitung' (Berlin) 373.
Naubert, A. 161 A.
Naumann, J. Rechtskandidat 293.
Naumann, Witwe 293.
Naumannsches Haus im Kgl. Menageriegarten (Bakunins Wohnung) 285. 291/94.
Naumburg 96 A.
Neapel 461.
Necker (Necheles), Moritz 117 A.
Neiße 431 A.
Nerval, Gérard de 368. 372.
‚Neue freie Presse' (Wien) 98. 415 A. 425 A.
‚Neue Zeitschrift für Musik' 12 A. 21 A. 38 A. 47 A. 49. 51. 71. 109 A. 112. 125. 126 A. 140. 185 A. 226 A. 243 A. 248 A. 263 A. 351. 373. 397. 420 A.
Neumarkt (Dresden) 315.
Neustadt (Dresden) 305. 313 A. 320.
New-York 243 A.
‚Nibelungen-Mythus' 219. 405.
Nicolai 149.
Nikolaus I. v. Rußland 245.
Nohl, Ludwig 72 A. 279 A.
Nordamerika 243 A. 256 A.
Nordmann, Johannes 24. 175 A. 176.
Nostitz und Jänkendorf, v. (Kgl. Sächs. Staatsminister) 29.
Nürnberg 452/454.

Oberländer, Martin (Sächs. Minister) 221. 222. 224. 243. 271.
Ochotsk 257 A.
Oederan 319. 320 A.
Oesterlein, siehe Österlein.
Oetheubacher Straße (Zürich) 377.
Offerdingen, Heinrich v. 103.
‚Oper und Drama' 94 A. 179 A. 287. 374. 377. 387/89. 395. 444.
‚Operndichtungen, Drei' 374. 398. 413.
Opernhaus, altes (Dresden) 70. 127/28. 213. 315. 353 A. 451. 470.
Oppel, v. (Polizeidirektor) 470.
Oppenheim, A. 237 A. 238 A. 291 A. 303 A. 309 A. 470.
Originaltheater 392. 393.
‚Orpheus', Männergesangverein. (Dresden) 28. 247 A.
Österlein, Nicolaus 9 A. 30 A. 38 A. 65 A. 98 A. 124 A. 140 A. 199 A. 205 A. 262 A. 335 A.
‚Ostdeutsche Rundschau' 203 A.
Österreich 390. 461.
Ostra-Allee Nr. 6, II. (Wagners Wohnung 1843—1847) 30. 41. 44. 83. 135. 141. 159. 219 A. 266 A. 408. 451.
Ostra-Allee Nr. 23, II (Wohnung Albert und Johanna Wagners, auch Röckels bis 1848) 264.
Ostrastraße (Dresden) 292 A.
Ottishausen, Schloß (Thurgau) 376. 377.
Otto, J. 450.

Palestrina ‚Stabat mater' 213.
Papo (Wagners Papagei) 96. 98/99 388/89. 451.
Paris 12. 27. 32/33. (vgl. 339). 46. 47. 52. 112. 145. 156. 164. 217. 218. 221. 257 A. 329. 339/342. 355. 356/361. 362. 365. 379. 386. 391. 420. 432/433. 451.
‚Parnaß, Der Wiener' 228 A. 456.
‚Parsifal' 43 A.
Parzival 452.
Pasqué, E. 107 A.
Paul, Jean 146. 283.
Paulskirche (Frankfart a. M.) 227. 422.
Paulskirche (London) 59.
Pecht, Friedrich 117. 119 A. 120 A. 171. 172 A. 174. 175 A. 176. 190. 191. 241 A. 311 A. 349.
Peps (Wagners Hund) 96. 155. 429. 438 A. 451.
Perry, M. E. 256 A.
Pfeilschmidt, Diakonus 238.
Pfister, Tenorist 199.
Pfordten, v. der (Sächs. Minister) 221. 222. 224.
Pilati 163 A.
Pillnitz 78. 154. Pillnitzer Kongreß 128.
Pirna 154. 155. 321.
Plaidy 385 A.
Planer, Natalie (317). 451.
‚Planet, Unser" (Zeitschrift) 49 A.
Plauenscher Grund 318. 467.
Pohl, Dr. Richard 57 A. 439/440.
Pohlenz, August 135.
Pokorny, Theaterdirektor (Wien) 148.
Polen 284.
Polnisch-Lissa 187.
Portugal 461.
Posen 131 A. 431 A.
Postplatz (Dresden) 118. 320.
Potomac-Armee 257 A.
Potsdam 51.
Prag 38. 40. 45. 98. 102. 186. 247. 301. 315. 398. 430. 431 A.
Präger, Ferdinand 11 A. 61 A. 99 A. 302 A.
‚Presse, La' 372.
Preußen 298. 301. 454. 461.
Prinzenpalais (Dresden) 471.
Programm zur ‚Coriolan'-Ouvertüre 415.
Programm zur IX. Symphonie 132. 143. 451/452.
Programm zur ‚Tannhäuser'-Ouvertüre 416.
Prölß, Robert 5. 7 A. 8 A. 9. 10 A. 58 A. 59 A. 76 A. 150 A. 151 A. 152. 193 A. 194 A. 216. 239. 242. 215. 259. 272 A. 273 A. 276. 439 A.

Pusinelli, Dr. Anton 43. 146. 147.
Püttmann 307 A.

Quandt, J. G. v. 170. 219 A.

Rabenhorst (Sächs. Minister) 296. 297.
Racine 187.
Räcknitzer Höhen 402.
Räder, Komiker des Dresdner Hoftheaters (470).
Raff, Joachim 115.
Ramann, Lina 231 A. 242 A. 268. 269. 352.
Ramberg, Maler 191.
Rauch-Wernau, Sängerin (375). 378. 419.
Raupach, E. 203.
Redern, Graf W. v. 123. 124.
Reinick, Robert 113. 119. 120.
Reinicke, C. 332.
Reißiger, Gottlieb 5. 10 ff. 18 A. 19. 20. 24. 25. 26. 28. 29. 31. 40. 47. 49. 50. 59 A. 61. 70. 72. 74/75. 78. 80 A. 87. 90. 95. 123. 129. 137. 138. 139. 141. 142. 145. 150. 152. 163. 164. 184. 185. 186/187. 198 A. 199 A. 204 A. 216. 217. 218. 247. 254. 272. 299. 437. 439. ‚Der Schiffbruch der Medusa' 12. 39 A. 163. 164. ‚Yelva' 217. (‚Reißigersche Clique' 163).
Reilstab, Ludwig 53. 54. 56 A.
Rennweg (Zürich) 342.
Reuil (bei Paris) 341.
Reval 431 A.
‚Revolution, Die' (Artikel für Röckels ‚Volksblätter') 289. 290. 463/466.
Rhein 405.
‚Rheingold' 426. 428. 432. 433. 436. 437. 440.
Richter, Friedrich (Jean Paul) 283.
Richter, Ludwig 117.
Riehl, W. H. 387 A.
‚Rienzi' 4. 5. 6. 16. 17. 34. 38. 39. 40. 44. 45. 47. 49. 50. 51. 57. 61. 62. 63. 75. 82. 110. 123. 125. 145. 148. 195. 198/202. 250. 252. 253. 409. 449. 450. ‚Rienzis Größe' 45. ‚Rienzis Fall' 17 A. Zwanzigste Dresdener Aufführung 79/80. Fünfundzwanzigste Dresdener Aufführung 92. ‚Rienzi' in Hamburg: 38. 41. 63/65. 79; in Königsberg: 89/90.; in Berlin: 80. 195. 198/202. 217. 432; in Paris: 47. Nicht in Leipzig: 46/48: nicht in Wien: 148/149. Ouvertüre: 356. — ‚Villa Rienzi' (Wagners Wohnung a. Züricher See) 366. 399.
Rietschel, Ernst 28. 87 A. 117. 119. 120. 302. 450.
Riga 36. 37. 40. 53 A. 243. 430. 431 A.
Rigi 368.
‚Rinderknecht, Zum' (Sommeraufenthalt 1852). 421/26
‚Ring des Nibelungen' 364. 373 A. 405. 443.
Ringelhardt, Theaterdirektor 46.
Risse, Sänger 100.
Ritter, Alexander 30 A. 100 A. 108. 137 A. 141. 354. 378 A.
Ritter, Emilie 362.
Ritter, Julie (die Mutter) 354. 355. 360. 361. 362. 366. 368. 377. 399. 406. 444.
Ritter, Julie (die Tochter) verm. Kummer 362. 421. 424. 426.
Ritter, Karl 257. 354. (355). 362. 366. 368. 369. 370. 375. 376. 377. 378. 383. 385. 387. 400. 406.
Röckel, August 12/13. 18 A. 28. 40. 42 A. 61 A. 67 A. 70. 85. 86. 88. 172 A. 192. 193. 204 A. 221. 222. 225. 226. 236. 246. 247. 257. 260/64. 271. 284/85. 293. 294. 300/302. 315. 317. 318/19. 328. 341. 347. 398. 399. 413. 430. 467/69. 470. Oper ‚Farinelli' 13. 192. ‚Über Volksbewaffnung' 226/27. Offener Mahnruf an das preußische Militär 261. 469 A. ‚Volksblätter' 260. 288/89. 290. 463. ‚Sachsens Erhebung' 297 A. 298. 301 A. 305 A. 308 A. 312 A. 317 A. 325 A. 326 A.
Röckel, Joseph August, Tenorsänger und Theaterunternehmer (Vater des Vorhergehenden) 12.
Roger Tenorist 432.
Rollett, Dr. Hermann 415 A. 424. 425.
Römpler, Buchdrucker 307. 327 A.
Rorschach 337. 397.
‚Rosen' (Zeitschrift) 49 A.
Rossini 113. 206. 387.
Rostock 431 A.
Rostock, Dr. med. 333.
Rousseau, J. B., Hofrat 54.
Rue de Provence 356.
Ruge, Arnold 324.
Rühlmann, Julius, Kammermusiker 230.
Rußland, 53 A. 284. 403.
Rüstow, W. 139 A.

Sachs, Hans 97. 452/54.
Sachsen 298. 344. 402. 462.
Sacred harmonic Society 204.
San Francisko 50 A.
Santen-Kolff, J. van 77 A. 405 A.
Säntis 402.
Schaffhausen 416.
Schanzengraben (Zürich) 347.
Schärff, Julius 303 A. 322 A.
Schelling 349.
Scheibler, Bassist 53 A.
Schiffner, Albert 49.
Schiller 7. 171. 182. 279. ‚Jungfrau v. Orleans' 415. ‚Tell' 7. 174 A. Ode ‚an die Freude' 454.
Schindelmeißer, Louis 440.
Schirnding, General 306 A.
Schladebach, Dr. Julius 11 A. 21 A. 22 A. 26. 27 A. 31 A. 47. 71. 73. 76 A. 82 A. 134 A. 140. 163. 164. 215 A. 266 A. 449/50.
Schlegel-Köster, Sängerin 196. 199.
Schlesinger, Maurice 80.
Schleswig-Holstein 299. 422.
Schlodtmann, Franz 441.
Schloß, Tenorist 100.
Schlösser, Dr. Rudolf 353 A. 360 A.
Schmidt, August (Redakteur) 49. 50.
Schmidt, Carl Christian (Theaterdirektor) 46. 149.
Schmidt, Carl Philipp Samuel 54.
Schmidt, Julian 265.
Schmieder, Robert 171.
Schneider, Dr., Badearzt in Teplitz 97.
Schneider, Friedrich (Dessau) 129. 130. 164. (Oratorium ‚Das Weltgericht').
Schneider, Johann (Bruder des Vorigen) 130.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 142. 445.
Schöll 393.
Schönau (bei Teplitz) 39 A.
Schöneck, Musikdirektor 417. 418. 419.
Schopenhauer, Arthur 445.
Schroder, Carl 200.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 12 A. 13 ff. 29. 42. 63 A. 70. 71. 75. 83. 85. 87. 100. 101. 103. 106. 145. 162. 176. 180. 184. 190. 216 A. 248/49. 303. 312/13. 403. Als Adriano: 13. 15. 17. 76. 162; als Senta: 13. 15. 17. 18. 56: als Venus: 100. 101. 103. 106; als Armida: 19. 70. 145; als Alceste: 145; als Klytämnestra: 184. 190; als Sextus (‚Titus') 71; als Fidelio: 145; als Rezia: 77: als Valentine: 190 A.
Schubert, Konzertmeister 143.
Schulz, General v. 306.
Schulz, Hofrat, Direktor 60, 82. 87.
Schulze, Dr. Florenz 398. 403.
Schumann, Robert 46/47. 51. 92. 113. 115. 116. 117 A. 120. 121. 165. 166. 167. 196 A. 209. 212. 231. 329 A. ‚Das Paradies und die Peri' 47. 77 A. Oper ‚Genoveva' 114. ‚Ouvertüre, Scherzo und Finale' 125.
Schwabian, Jörg (Pseudonym für Georg Herwegh) 391.
Schwarz, Dr. (angenommener Name Bakunins in Dresden) 284. 293.
Schweiz 28. 337. 355. Schweizer Milizsystem 226.
Schwerin 430. 431 A. 440.
Schwind, Moritz von 117. 118. ‚Sängerkrieg auf Wartburg' 117. ‚Melusinen' Bilder und sieben Raben 118 A.
Schwyz 437.
Scribe 171. ‚Glas Wasser' 75. Intriguenspiel à la ‚verre d'eau' 340.
Sector (Dresden) 30 A. 44 A.
Seghers 356. 432.
Seidl, Anton 17 A.
Semmig, Prof. 324.
Semper, Gottfried 71. 85. 117. 119. 120 A. 191. 256. 311. 312 A. 322 A. 331. 340. 392. 469.
Serre, Major 18.
Seydelmann 410.
Shakespeare 211. 279. 445.
Shelley, Percy B. 435.
Sibirien 286.
Siebert, Prof. (Jena) 332.
‚Siegfried, Der junge' 67. 160. 396/97. 398. 399. 404. 405. 407. 427. 441.
‚Siegfrieds Tod' 162. 219. 251. 254. 255. 256/58. 285. 360. 364. 373. 377. 394/95. 396. 405. 427. 437. 441. 442.
‚Signale für die musikalische Welt' 35 A. 48. 163 A. 183. 193 A. 199. 202 A. 212 A. 213 A. 215 A. 226 A. 244 A. 248 A. 271. 303 A. 373.
Simplon 428.
Simrock, Karl 353 A. 445.
Singapore 257 A.
Skraup, Kapellmeister in Prag 45.
Sloman, Eliza 18. Vgl. Eliza Wille.
Smolian, Arthur 307 A.
Société Sainte-Cécile 432.
Solger, Reinhold 390.
Sontag, Schauspieler (8 A). 248 A.
Sophokles 51.
Spanien 461.
Spatzer-Gentiluomo, Sängerin 42.
Spenersche Zeitung 54. 281.
Spohr, Louis 35. 40. 48 A. 72 A. 76. 90. 92. 95. 98. 153. 157/60'

206. ‚Jessonda' 160. ‚Die Kreuzfahrer' 90. 98. 153 A. 158.
Spontini 17. 79. 83/86. 106. 181. 187. 391. ‚Olympia' 17. 85. ‚Bestalin' 83/86. 106. ‚Cortez' 85. ‚Nurmahal' 85.
Spyri, B. L. 344. 377 A.
Stahr, Adolf 351. 373.
Stawinsky 200.
Steche, Frau Lydia 161.
Steckbrief Wagners 322 A. 331. 332.
Stein, Heinrich von 470.
Sterngasse (Zürich) 366.
Stettin 121 A. 378 A. 430. 431 A.
Stockholm 186.
Stöger, Theaterdirektor 45.
Stralsund 431 A.
Stuttgart 359. 390. 470.
‚Süddeutsche Presse' 296.
Sulzer, Jakob (Staatsschreiber in Zürich) 343.
Surenen 398.

‚Tannenberg, Zum' (Zürich, erstes Absteigelogis Wagners) 342. 347.
‚Tannhäuser' 12. 40. 57. 66. 67. 68/69. 73. 78/79. 81. 87. 88. 90. 91. 92/93. 99/112. 115. 123. 130. 142. 145. 147. 148. 161. 166. 167. 171 A. 195. 196/97. 236 A. 252. 253. 283. 340. 332/333. 363. 374 A. 411. 418. 430. 431. 432. 433. 434. 437. 439. Neuer Schluß: 196/97. Ouvertüre: 68 A. 124/25. 179. 254 A. 268. 356. 360. 415/417. Liszts Klavierbearbeitung der ‚Tannhäuser'-Ouvertüre 380. über die Aufführung des Tannhäuser' 431.
Tappert, Wilhelm 55. 96 A. 143 A. 282 A.
Taubert, Wilhelm 55. 96 A. 143 A. 282 A.
Tausig, Karl 445.
Teplitz 3. 30. 32. 36. 37. 39. 41.
‚Teutonia' 12 A. 450.
Tharandt 319. 322. 324. 325.
‚Theater (Ein) in Zürich' 380. 392.
‚Theaterreform' (Aufsatz Wagners) 281/283.
Thiele, Anna 100.
Thode, Frau Dr. Daniela 142 A.
Thum, Prof. 314.
Thun 362. 364.
Thurgau, Kanton 376.
Tichatschek, Joseph 12. 18. 39. 40. 41. 42. 62. 65 A. 88. 99. 100. 118. 126 A. 137. 145. 148. 151 A. 161. 164. 165. 181 A. 184. 190 A. 193 A. 216 A. 275/276. 431. Als Rienzi: 18. 79; als Tannhäuser: 99. 100. 107/109. 276; als Rinaldo: 19; Adolar: 77; Achilleus: 184.
Tieck, Ludwig 51. 169.
‚Times' 47 A.
Todt, Karl 225 A. 309. 315. 316. 324. 344.
‚Trauermusik bei Webers Bestattung' 87.
Triebschen (bei Luzern) 286 A.
Triest 139 A.
Tripolis 256 A.
‚Tristan und Isolde' 373 A.
Trützschler, Adolf von 225 A. 342 A.
Tschirch, E. L. 121 A.
Tuszek, Dlle. Sängerin 199.
Tzschirner, Samuel Eduard 225 A. 303. 309. 315. 316. 324. 344.

Ufenau (im Züricher See) 435.
Uhde, Hermann 41 A.
Uhlig, Theodor 4 A. 91 A. 122 A. 141 A. 144 A. 146 A. 194 A. 200 A. 208 A. 230/231. 239/240. 254. 263. 266 A. 317. 327. 338. 343. 346. 347. 348. 351. 353. 354. 355. 356. 357. 360. 362. 365. 366. 368. 373. 375. 379. 381. 385. 386. 387. 388. 389 A. 394. 397/99. 401. 403. 406. 407. 410. 411. 412. 415. 417. 418. 419. 420. 421. 426. 427. 430. 433. 434. 435. 443 444. 445.
Union musicale 356. 360.
‚Unschönheit der Zivilisation' 382.
Uri-Rothstock 388.

Vasz, Gustave 353.
‚Vaterlandsblätter' 82 A.
Vaterlands-Verein 225. 227. 232/33. 235/36. 457.
Veltheim, Sängerin 59 A.
‚Venusberg (Der)' (urspr. Titel des ‚Tannhäuser') 32.
Viardot-Garzia, Mme. 206.
Vieuxtemps, Henri 131. 432. 434. 434 A.
‚Villa Rienzi' (Wagners Wohnhaus am Züricher See) 366. 384. 399.
Villeneuve 362.
‚Volksblätter' 260. 288/289. 290. 463.
Vogel, A 319 A.
Vogler, Abt 87 A.
Vogtland 324.

Wächter, Michael (Bassist) 17. 100
Wächter, Fräulein 45.
Wagner, Adolf 170 A.
Wagner, Albert 39. 75. 78. 145. 264 A. 378 A.
Wagner, Elise, geb. Gollmann (Gattin des Vorigen) 155.
Wagner, Franziska 78. 383. vermählt mit Alexander Ritter 378 A.
Wagner, Johanna (Wagners Mutter) 154. 157. 208/209.
Wagner, Johanna (Wagners Nichte) 75. 78. 100. 101. 145. 155. 161. 164. 167. 184. 190 A. 203. 206. 264 A. 273. 432. 451.
Wagner, Julius 208.
Wagner, Minna, geb. Planer 4. 9 A. 18. 30. 32. 44. 99. 135. 154. 314. 317. 319. 322. 331. 334/336. 358. 365. 377. 388. 407. 408/409. 421. 428. 430. 451.
Wagner, Ottilie, verm. Brockhaus 154. (158.)
Wagner, Richard, 1/472. Werke und Schriften siehe unter den Titeln derselben.
Wagner, Rosalie 247.
Wagner-Enzyklopädie 290 A. 349 A.
Wagner-Jahrbuch 75 A. 176 A. 358 A.
Wagner-Museum 30 A. 65 A. 98 A. 124. 140 A. 199 A. 205 A. 279 A.
Wagner-Lexikon 287 A. 470.
Wahnfried 17 A. 402.
Waisenhausstraße Nr. 5 (Wohnung Wagners in Dresden) 30 A. 41. 450.
Waldersee, Graf 298. 303. (310). 310 A. 319 A.
Waldheim (Zuchthaus) 328 A. 403.
‚Walküre, Die' 420. 424. 425. 426. 433. 437. 442.
Wallenstädter See 441.
Wallis 427. 428.
Warnecke, Landrichter 131 A.
Wartburg 339. 369.
Wasiliewsky, J. W. v. 61 A.
Weber Alexander v. 82.
Weber, Dionys 25. 40.
Weber, J. J. (Verlagsbuchhändler) 49. 110 A. 397. 389.
Weber, Karl Maria von 5. 6 A. 59. 72/73. 76. 82. 86/88. 106. 120. ‚Der Freischütz' 21 A. 42. 76. 82. 178 A. 377 A. Ouvertüre: 72. ‚Euryanthe' 20. 21 A. 72. 82. 87. 187. Ouvertüre: 20 A. 379. ‚Oberon' 77. 82. Ouvertüre; 47.
Weber, Karoline von 20. 21 A. 73. 81. 87.
Weber, Max Maria von 21 A. 77. 81. 87 A.
Wehl, Feodor 51.
Weigl, ‚Schweizerfamilie' 40.
Weimar, 12. 96 A. 232. 245. 254 A. 268/70. 275/77. 299. 328/30. 332. 364. 366/74. 393. 394. 395. 397. 404. 406. 407. 440. 443 A.
Weinlig, (Sächs. Minister) 296.
Weinlig, Theodor, Wagners Lehrer (449. u.)
Wenzel 385 A.
Wernau, Rauch-W., Sängerin (375). 378. 419.
Wernsdorf, Ökonomierat (Magdala) 320 A. 332/335. 336.
Werther, Prof. (angenommener Name Wagners auf seiner Flucht) 332/334.
Wesendonck, Mathilde 409 A. 412/13. 416 A. 421.
Wesendonck, Otto 412.
Wettin, Königshaus 237. 462.
‚Wibelungen, Die' 249. 346. 347. 376 A.
Widmann, Prof. (Jena) 336.
‚Wieland der Schmied' 353. 357. 360. 383.
Wien 38. 98. 148. 210. 221. 227. 243. 244/245. 260. 456/457. 471.
Wiener Allg. Musikzeitung 47. 48. 148. 177. 199. 205 A.
‚Wiener Parnaß, Der' 228 A. 456.
Wiesbaden 430. 431 A. 440.
Wigand, Otto (Verlagsbuchhändler) 346. 347. 348. (357.) 382. 425.
Wigard, Prof. (Dresden) 221. 227.
Wild, Tenorist 12.
Wille, Frau Elisa, geb Sloman 8 A. 18. 322 A. 363. 390 A. 391. 409. 411. 422 A. 423. 424. 428 A. 434. 435. 443.
Wille, Dr. François 422. 423, 424. 428 A.
Wilsdruffer Gasse (und Vorstadt) 141 A. 305 A. 321.
Winkler, Hofrat (Theodor Hell) 211. 272.
Winter, Peter v., ‚Das unterbrochene Opferfest' 89.
W. J. S. E. (Pseudonym Schladebachs) 12 A. 26 A.
Wißkingen (Zürich) 321 A.
Wittenberg 82.
Wittgenstein, Fürstin Caroline 215. 268. 269. 276. 329. 351. 352.
Wittig, Ludwig (Redakteur der ‚Dresdener Zeitung') 293. 322 A.
Wolfenbüttel 431 A.
Wolff, Prof. O. L. B. (Jena) 336. 337. 339 A. 340.
Wolfram von Eschenbach 452.
Wolfram (Wagners Schwager in Chemnitz) 327. 328.
‚Wollen wir hoffen?' 345 A.
Wölfsunga-Saga 410,
Wolzogen, Alfred von 14 A. 101 A. 191 A.